L'ARTE DEL PIANOFORTE
IN ITALIA

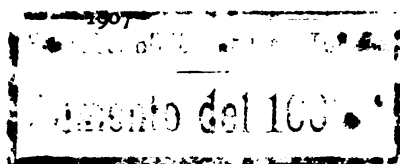
LUIGI ALBERTO VILLANIS

L'arte del Pianoforte

IN ITALIA

(DA CLEMENTI A SGAMBATI)

Opera adottata nel Liceo Musicale Rossini di Pesaro.

TORINO
FRATELLI BOCCA, EDITORI
MILANO - ROMA

1907

ALLA SCUOLA DI PIANOFORTE

DEI PROFESSORI

BOERIO, FERRARIA E GILARDINI

DI TORINO

AL LETTORE

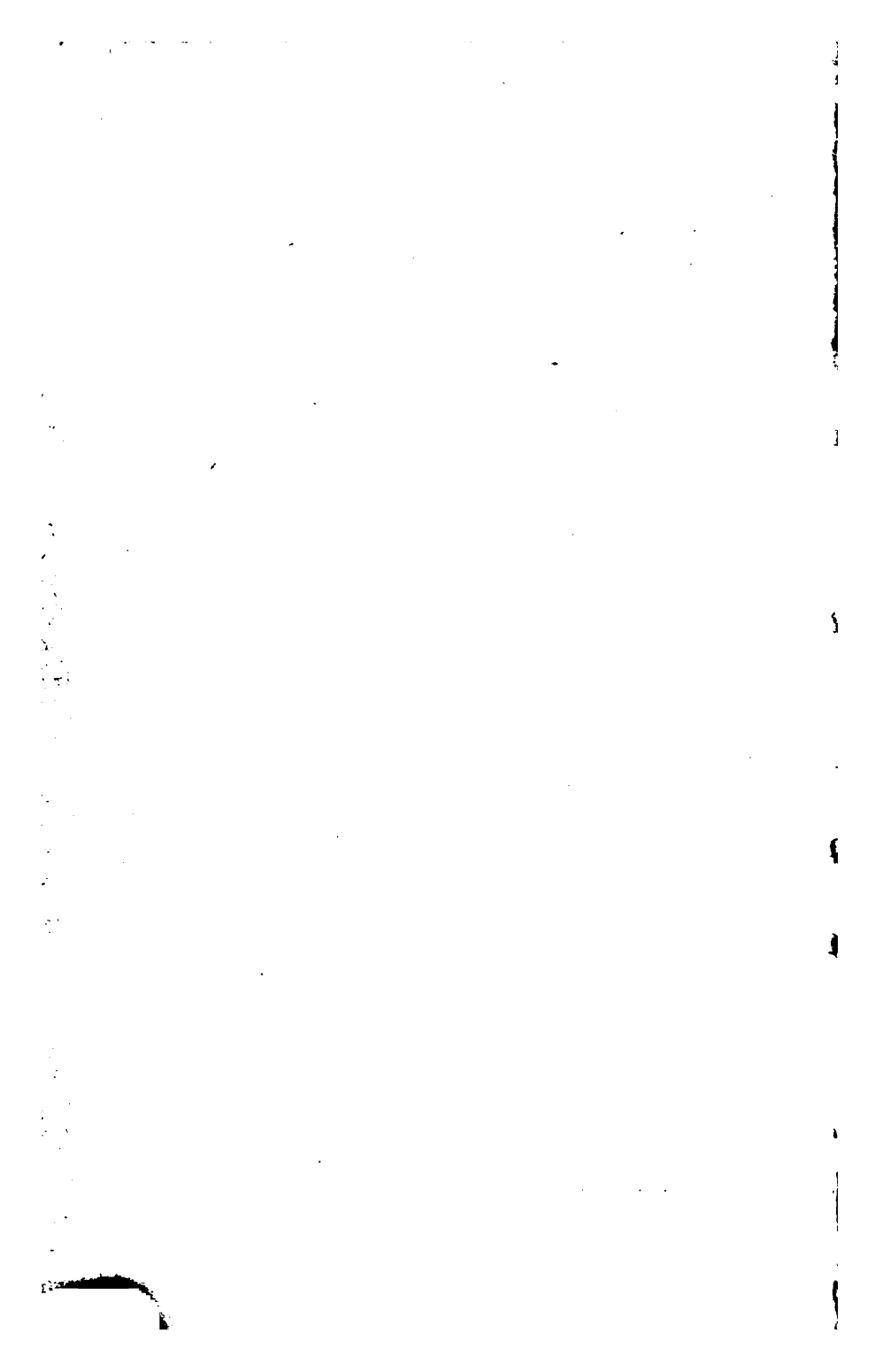
La vasta opera intorno all'arte del Pianoforte, che Luigi Alberto Villanis si proponeva di compiere come sêguito all'arte del Clavicembalo (1), *obbedendo allo stesso principio ordinatore, sarebbe apparsa divisa e disposta, salvo qualche modificazione di lieve importanza, nei seguenti volumi:*

LIBRO I. — Italia.
„ II. — Francia.
„ III. — Belgio, Olanda, Alsazia e Svizzera.
„ IV. — Germania ed Austria.
„ V. — Boemia e Moravia, Polonia, Ungheria.
„ VI. — Svezia e Norvegia, Danimarca, Finlandia e Russia.
„ VII. — Inghilterra, Scozia, Irlanda, America del Nord.

Un doppio concetto guida i diversi raggruppamenti: affinità di stile o meglio di scuola e di tendenze; divisione proporzionata dei singoli libri.

L'Arte del Pianoforte in Italia *sarebbe stato così il primo volume: ciò giustifica il maggior sviluppo della parte generale, comune ai varî libri, in relazione allo studio speciale per l'Italia.*

---

(1) L. A. VILLANIS, *L'arte del Clavicembalo.* — Torino, Bocca, 1901.

CAPITOLO I.

LE PREMESSE, LE SCUOLE, L'INDIRIZZO DEL PERIODO CONSIDERATO

§ I.

Lo sviluppo dell'umana attività, sia esso considerato nella scienza, nell'arte o nelle volgari manifestazioni della vita, presenta all'osservatore aspetti diversi a seconda dei tempi: e sono queste varie apparenze che, osservate a distanza, sembrano segnare un netto distacco fra l'una èra e l'altra, fra l'uno e l'altro momento della via sociale. Si ripete nella storia quel fenomeno che tutti avvertiamo, non appena da lungi si vada considerando una vasta catena di monti. Le creste più aguzze campeggiano nel cielo, separate dalle gole più profonde e dalle più estese vallate: onde quelle e queste sole ci colpiscono, e delle une e delle altre serbiamo facile memoria dietro le semplici indicazioni di una guida.

Tuttavia, se ci appressiamo a quei monti e ne tentiamo l'ascesa, tutto un mondo prima ignorato ci si apre dinanzi, tutta una serie di picchi e vallette e burroni si rivela allo sguardo. I rapporti di distanza e di elevazione, così semplici e perspicui nella prima fase della nostra conoscenza, ora si annebbiano e si complicano: i confini tra valle e monte a grado a grado si fanno incerti: e quanto più a lungo il nostro viaggio si indugia su quelle terre, tanto più salda sorge in noi la convinzione che la prima conoscenza, affatto schematica, non

rispondeva alla realtà delle cose. Ora noi possediamo l'esatta topografia dei siti: e sappiamo per prova che una linea matematica di confine non esiste in natura, e solo può sorgere quale frutto di convenzioni umane.

Di tal fatta è la storia del periodo artistico su cui vertono le nostre ricerche. Chi leggermente osservasse, potrebbe credere che per delineare la storia dell'arte pianistica fosse necessario e sufficiente il prendere le mosse dalla sola invenzione del pianoforte: e la biografia del Cristofori nostro, il saggio sui modelli che segnano le fasi della sua scoperta, l'accenno ai competitori costituirebbe in tal modo un punto netto di partenza per lo studioso. Senonchè l'arte del pianoforte, quale attualmente esiste, non può scindersi dal ciclo glorioso del clavicembalo, come questo a sua volta non potrebbe essere conosciuto da chi non avesse riguardo alla prima genesi delle forme istrumentali. È una tra le conseguenze di quella evoluzione che regge tutti i fenomeni dell'esistenza, per cui anche nella vita dell'arte *Natura non facit saltus*. Così per lungo tempo le forme pianistiche sono coeve a quelle che sulla tastiera a becco di penna trillavano ancora ostinate e pettegole, rifiutando i chiaroscuri dovuti all'effetto dinamico del martello, cincischiando il disegno con gli *agréments* della passata tradizione. Così pure durante un periodo di tempo non indifferente i compositori, nel licenziare alle stampe le proprie opere, segnano sulla copertina l'indicazione: *per clavicembalo o pianoforte*. Gli stessi abbellimenti, filiazione gioconda del clavicembalo, perdono solo a malincuore l'attrattiva un giorno esercitata: onde allorquando con Mozart e Clementi l'èra nuova si afferma, ci accorgiamo di aver valicato una punta di altezza mirabile, ma non possiamo ancora dire quale sia stato il momento preciso in cui cominciò la discesa nel versante novello.

Dati questi principî, l'arte del pianoforte, anzichè staccarsi con taglio netto dall'èra passata, ad essa in gran parte si riannoda: anzichè prendere cronologicamente le mosse da un punto fisso, costituito dalla logica inesorabile d'una data, ha duopo di appoggiarsi sopra un postulato, e di allenarsi con preparazione speciale. Il primo coefficiente suppone che il lettore già siasi reso padrone dello sviluppo assunto dalla tastiera profana sotto l'impero del clavicembalo: il secondo esige la conoscenza sia dell'ambiente artistico verso cui ci inoltriamo, sia ancora dei nuovi orizzonti e delle nuove tendenze sociali.

Vediamo brevemente l'uno e l'altro fattore.

§ II.

Lo sviluppo assunto dall'arte del clavicembalo nell'ultima sua fase, e propriamente in quella parte che venne intitolata da *I Successori*, rappresenta quasi il *momento storico* del nuovo periodo, e costituisce la premessa necessaria per lo studio da noi intrapreso. Infatti, come già il Condorcet osservava (1), ogni periodo storico è figlio dei periodi che lo hanno precorso, ed alla sua volta influisce su quelli che lo seguiranno; o in altri termini, secondo l'espressione più moderna di Ippolito Taine (2), nello studio di ogni fatto sociale è necessario tener conto strettissimo della velocità che il moto degli spiriti ha raggiunto. Questa velocità alla sua volta ci indica la direzione verso cui le tendenze dell'ambiente si sono a grado a grado orientate, ci rivela l'energia ch'esse potranno sviluppare per il conseguimento dei loro ideali: e nel caso nostro comprende la somma di lavoro spesa nella graduale trasformazione dei piccoli ed imperfetti saggi primitivi, tentati sulla tastiera a becco di penna, sino all'apogeo che le forme ad essa affidate

---

(1) *Exquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain.* Gênes, Gravier, 1798: ediz. 4ª.

(2) *Histoire de la littérature anglaise*, préface.

hanno raggiunto sotto gli sforzi di un Purcell in Inghilterra, d'uno Scarlatti in Italia, d'un Couperin in Francia, dei *carilloneurs* fiamminghi nei Paesi Bassi, dei Bach nelle terre germaniche.

Per tal modo " l'Arte del clavicembalo ", cui rimando il lettore (1), diviene la premessa necessaria del nostro studio: ed il sistema generale in essa seguito e le particolari suddivisioni qui si riproducono, come cerchi maggiori di onda originati da un unico centro di scotimento iniziale. A quel modo che il primo paragrafo dell'opera comprendeva in breve ciclo gli incunaboli della tastiera a becco di penna, così le fasi di sviluppo da essa subìte costituiscono alla loro volta gli incunaboli dell'arte, che nel pianoforte si manifesta. È l'eterna legge dell'evoluzione che d'uno in altro moto trascina le manifestazioni vitali: e poichè nel progressivo differenziarsi degli organismi la struttura generale si complica, così vediamo ampliarsi in questo nuovo studio la serie delle premesse necessarie per l'esatto apprezzamento dello sviluppo artistico contemporaneo.

In quelle ère lontane, da noi descritte, la tastiera a becco di penna si era dapprima industriata pazientemente a fine di sfruttare tutte le risorse che i modesti mezzi di espressione fornivano all'artista. In seguito nell'opera di un grande virtuoso aveva raggiunto lo sviluppo maggiore: finchè, allorquando il virtuosismo era fiorito alla massima altezza, tentava di allargare la sfera della sua azione, creando quadri musicali ove la fantasia dell'artista sembrava vagheggiare le risorse dell'orchestra. In quest'ultima fase l'opera d'arte già si informava ad ideali maggiori: ma l'essenza puramente pianistica delle opere

---

(1) VILLANIS L. A., *L'arte del Clavicembalo.* Bocca, Torino, 1901.

rinunziava ai suoi veri caratteri, tentando un'invasione nei terreni dell'orchestra (1).

Orbene, in quest'ultima fase per l'appunto si apre il regno del pianoforte. La tastiera a martelli non ha più dovuto lottare, come l'antica, per la trasformazione delle forme imperfettissime che con immensa difficoltà si scioglievano dalla tradizione vocale imperante, dai saggi organarî, dalla tecnica del liuto e del violino. Essa ha trovato una ricca falange e compatta di forme già costituite, ha mosso i primi passi in un ambiente saturo di geniali tesori. E così avvenne che, erigendosi a continuatrice del ciclo trascorso, potè per proprio conto proseguire il suo viaggio trionfale nelle terre conquistate, ampliando sempre più i modelli già elaborati dai clavicembalisti: e riuscendo alla produzione di opere, ove spesso si intuiscono gli orizzonti d'un'arte puramente orchestrale.

*
* *

Siamo così penetrati nel campo delle scuole, con cui s'apre il nuovo periodo. Già nelle ultime decadi del settecento la immensa facilità acquistata da Haydn e Mozart nel trattare l'orchestra aveva lasciato traccia nelle loro creazioni per clavicembalo e per pianoforte. Una maggior ampiezza di forme, per chi finemente osservi, ed una più sicura distribuzione delle sonorità offerte dalla corda battuta già in essi apparisce, con criterio ignoto ai predecessori. Non è raro il caso in cui le opere da essi lasciate assumano quasi il carattere di schizzi quartettistici: e

---

(1) V. *L'arte del Clavicembalo*, § I, pag. 11.

poichè l'insegnamento pratico di Carlo Filippo Emanuele Bach alla sua volta si era staccato dai severi andamenti polifonici del padre e già sanzionava sul pianoforte quello stile che potremo dire " lirico ", ne riusciva singolarmente semplificato il passaggio alla fase novella della tastiera. Il metodo del giovane Bach insiste sulla necessità di ottenere un buon canto sul pianoforte: l'arte mozartiana con questi principî collima: e sull'ultimo decennio del secolo XVIII la tecnica crescente di Muzio Clementi, Dussek, Steibelt, Müller e Cramer accentua il progresso dell'arte pianistica per modo, da costituire due gruppi ormai nettamente fra loro determinati: l'uno capitanato dal Clementi, l'altro dal Mozart, e comunemente appellato " scuola di Vienna ".

Chi arrestasse lo sguardo alla sola tecnica della composizione, avrebbe già dati sufficienti per riconoscere l'un gruppo dall'altro. Mozart, ampliando le forme haydniane, mira ancora essenzialmente alla sostanza musicale dell'opera creata: onde l'idea e la sua traduzione pianistica si succedono quasi come due momenti ben determinati nella composizione. Clementi per contro, conoscitore perfetto non solo della tecnica pianistica ma ancora di tutto il meccanismo inerente alla costruzione del pianoforte, pensa come la tastiera esige e supera l'autore del *Don Giovanni* sia nel carattere brillante degli effetti, sia ancora nell'estensione che le opere sue sulla tastiera assumono. E per verità chi esamini le sonate di Haydn e Mozart, le trova racchiuse per lo più nell'estensione di 5 ottave, che talvolta si eleva a 5 e mezza, e raramente raggiunge 6: mentre in Clementi l'estensione di 6 è quasi normale, e non di rado si spinge fino a 6 e mezzo. Inoltre i contemporanei sono concordi nell'asserire la superiorità sua sotto l'aspetto della pienezza di sonorità, della rapidità fulminea di attacco, della maschia efficacia espressiva: ed il Pauer non esita a col-

locare le sue sonate fra i modelli più puri che la composizione pianistica possa ancor oggi vagheggiare, tutto in esse concorrendo a condensare nella pagina creata una falange di effetti sicuri.

Tali differenze erano ancora accentuate per lo spirito d'esecuzione che animava le due scuole: ed esso, quasi a riconfermare con un nuovo esempio la verità di quanto osservammo sull'influsso d'ambiente, più che da vero sentire personale era derivato dalla qualità dei pianoforti adottati. Clementi si valeva di strumenti inglesi in cui la maggior caduta del martello strappava alle corde una sonorità più vigorosa: inoltre la chiarezza cristallina del suono, unita con questa pienezza di voce, vibrava imponente nei rapidi passaggi di terze e seste e ottave ripetute, nel fiero attacco e preciso di interi accordi ribattuti o seguentisi in rapida successione. Mozart per contro ed i successori si perfezionavano sui pianoforti viennesi, più dolci e carezzevoli e siffattamente sensibili al tocco, da rispondere alla minima pressione del tasto. Qualche cosa dell'antico clavicembalo, per quanto si riflette alla grazia femminile delle sonorità, riviveva in questi prodotti: e mentre la cedevolezza somma del tasto guidava spontanea alla leggerezza del tocco, la minor tenuta di voce delle corde suggeriva una maggior rapidità nelle successioni del canto, un alternare di arpeggi, un giocherellare di abbellimenti che con grazia squisita trillavano nella vocina gentile di quegli strumenti, e circondavano di sonorità ideali le pagine eseguite. Di fronte a questa soave snellezza, che rivive in parte nelle opere di Hummel e Moscheles, la poderosità dello stromento inglese guidava gli studiosi e gli interpreti a forza maggiore muscolare ed a più vibrata sicurezza di attacco: ed in pari tempo l'esecuzione del " cantabile „ riusciva facilitata dalla tenuta di voce, creando a poco, con questi varî

coefficienti in apparenza trascurabili, tutto uno stile d'interpretazione e tutta una gloriosa falange di *concertisti.*

Questo vocabolo rappresenta al vivo il tipo dominante della scuola clementina. Mentre il carattere più intimo del pianoforte viennese si sposava mirabilmente alla musica per camera, la veste brillante che i seguaci del Clementi rinvenivano nel pianoforte, meglio rispondeva a voli maggiori. Così quell'elemento orchestrale, che l'arte di Haydn e Mozart quasi inconsciamente e timidamente infiltra nelle creazioni per la tastiera, ora viene di proposito ampliato: il virtuosismo a sua volta spinge i fabbricanti ad accrescere le risorse del nuovo stromento: e l'arte clementina, riaffermata negli allievi, impronta tutto il ciclo iniziale cui si rivolgono le nostre ricerche. Più delicata, meno atta alle battaglie sonore del nuovo periodo, la scuola viennese presto tramonta, dopo la morte di Mozart. Quell'equilibrio mirabile, che egli aveva saputo ottenere fra la tecnica e l'elemento ideale, nei successori si turba a tutto scapito di quest'ultimo fattore; e dopo aver raggiunto altezze peregrine in Moscheles ed Hummel, con Voelfl, Steibelt, Czerny ed Herz scorda il primo carattere. Invece la tecnica del Clementi si sparge lontana nell'insegnamento, suscita Cramer, Field, Berger, Klengel, ha nuovi riflessi in Kalkbrenner e Mayer; finchè, allorquando nella piena fioritura dell'arte nostra le due correnti sembrano quasi riunirsi nella rude e personale efficacia di Beethoven, ancora il ricordo clementino rivive non solo nell'alta stima che dei suoi precetti questi faceva, ma ancora nella tecnica pianistica che imprime alle opere del grande un fiero suggello orchestrale.

In due modi in ispecie gli artisti dell'èra moderna sembrano aver vagheggiato questo sogno. Talvolta il compositore, piena la fantasia dei caratteri che contrad-

distinguono le varie famiglie di corde, legni ed ottoni, si propone di darci la *riproduzione diretta* di queste sonorità complesse; ed allora lo sviluppo robusto del ripieno sorge dall'attacco diretto della nota, dalla distribuzione reale degli accordi che volentieri risuonano in posizione ristretta ed in serie ribattute. Ciò conferisce all'assieme un carattere alquanto massiccio che per l'appunto ritroviamo nell'opera beethoveniana, e nello stesso Brahms lascia traccie sensibili; e si riconnette col periodo classico dell'arte pianistica, derivando in modo diretto dalla tecnica di Muzio Clementi.

Altra volta invece il compositore si accontenta di farci *presentire* tali effetti, senza in realtà curarne la riproduzione diretta sulla tastiera; e ci troviamo allora di fronte all'arte elegantissima e schiettamente personale di Chopin, ove la posizione lata degli accordi, il carattere arpeggiante della loro struttura, uniti al giuoco del pedale, suscitano il ripieno degli armonici, vibranti con un effetto che invano si tenterebbe ottenere dalla nota realmente battuta, e che suggerisce l'incanto di accordi misticamente tenuti dalle batterie dei legni in un'orchestra ideale, mentre gli archi martellano il disegno melodico, e la rude potenza degli ottoni tratto tratto prorompe con fascino passionale.

Quest'ultima forma, più moderna, si svolgerà con Chopin ad insuperabile altezza, trasformando in gran parte la trattazione pianistica passata. Entrambe poi concorsero a suggerire nuovi effetti alle stesse composizioni strumentali. La sonorità delle corde vibranti per simpatia sotto l'impero del pedale ha infatti riscontro nelle lunghe armonie destinate a reggere ed a riscaldare il disegno della composizione, su cui riposa tanta parte degli effetti strumentali moderni; e spesso nel corso del presente volume saremo tratti a ricordare quest'influenza decisiva, da cui abbiamo nuovo insegna-

mento sulla complessità delle cause, onde il fatto artistico risulta (1).

---

(1) Sulla modernità di vedute che negli stessi clavicembalisti apparisce, v. Kistler C., *Die Klassiker und ihre Harmonie*, in *Neue Musik-Zeitung*, 1895, n° 12. Per altre note sul carattere pianistico v. Reinecke C., *The Beethoven pianoforte Sonatas* in *Monthly Musical Record*, Londra, 1897. Eccellente lo studio del Pauér nel Diz. del Grove, voce *Pianoforte* (*Pianoforte-Music: Pianoforte-Playing*). Infine, sull'apparire della *personalità* artistica nell'opera di Sebastiano Bach, v. Schering A., *Bach's Textbehandlung*. Lipsia, C. F. Kant, 1900; Schweitzer A., *J. S. Bach, le musicien poète*. Lipsia, Breitkpf u. Härtel, 1905.

§ III.

La conoscenza tuttavia delle scuole, appartenenti anch'esse al momento storico in cui muove il nostro studio, non sarebbe guida sufficiente alla indagine critica. Essa infatti ci rivela la velocità che gli spiriti avevano assunto in tale periodo, la direzione verso cui tendevano, la somma di energìe che l'èra scorsa loro tramandava; ma questa velocità e queste energie alla loro volta si movevano in un mezzo, atto a moderarne con particolari attriti lo slancio, od a facilitarne con energie concordi il cammino.

Eccoci per tal modo ricondotti allo studio dell'ambiente; quadro vasto e complesso in cui varie correnti si intrecciano e per diversa via concorrono allo sviluppo della produzione. Alcuni fattori riguardano il solo ambiente pianistico, e possono riassumersi nelle influenze dovute sia alle risorse orchestrali, sempre pronte a suggestionare l'artista, sia ancora ai coefficienti d'espressione proprî della nuova tastiera. Tutti poi sono assorbiti dal grande ambiente sociale, ove le mutazioni politiche ed i nuovi ideali filosofici campeggiano con dominio esclusivo.

Anzitutto, allorquando con Clementi e Mozart le scuole di pianoforte si affermavano, le risorse orchestrali consi-

derevolmente accresciute e la riforma gluckiana venivano trascinando alla loro volta i compositori su nuovo sentiero. All'iniziativa di Lully ed all'impulso di Rameau, intesi a ripristinare sulla scena l'espressione drammatica che il virtuosismo dei cantori minava nelle sue fondamenta, si era già unita l'azione gioconda degli operisti buffi italiani: e questo sangue giovanile che riscaldava le vene dell'opera nazionale, contrapponeva l'espressione sincera della vita ai gorgheggi sia degli elefanti canori, come li appellava il Parini, sia delle cantarine mirabili, contro cui si era scagliata la satira spiritosa del nostro Marcello (1). L'opera semiseria talvolta aveva fatto palpitare gli episodi comici, caricature brillanti della vita quotidiana, nella compagine fossile dell'opera seria; tal'altra aveva regalato a questa i nuovi modelli creati, ove l'aria in forma di rondò, il pezzo d'assieme costrutto con intenti drammatici ed il finale concertato variavano la grandiosa, ma stereotipa successione delle arie con il " da capo " di origine scarlattiana (2).

Sorgeva frattanto il nuovo indirizzo del Gluck e verso la metà del settecento la riforma si affermava più viva nel campo dell'opera. L'elaborazione artistica degli italiani, creando la forma completa della grande aria, aveva additato ai compositori un alto elemento di bellezza musicale; ma questa, che in forma fissa e solida-

(1) *Il teatro alla Moda.* Venezia, 1720: ristampe veneziane, 1727, 33, 38; ristampa fiorentina, 1741. Una bella riproduzione moderna fu fatta dal Ricordi.

(2) Su questa struttura formale e inalterata dell'opera antica, riesce interessante la conoscenza delle varie forme tipiche assunte dall'*Aria*. Vedi per questo punto lo studio di Jenks F. H., nel Grove, vol. II, voce *Opera*, in ispecie dove definisce i caratteri delle cinque categorie cardinali: *Aria cantabile*, *Aria di portamento*, *Aria di mezzo carattere*, *Aria parlante*, *Aria di bravura*: pagg. 509, 510 e 511.

mente costrutta racchiudeva un senso completo, riusciva dannosa all'espressione drammatica, poichè ai cangiamenti impensati che un testo poetico poteva suggerire, sostituiva la condotta sistematica da cui sono rette le forme della musica pura. A quel modo che la sonata, il quartetto, la sinfonia classica tendono ad una bellezza formale di cui sino ad un certo punto possiamo stabilire a priori la struttura schematica, così quella fioritura melodica perfettissima s'imponeva anche sul palco ai compositori. Onde Cristoforo Gluck, ispirandosi ad un concetto che già si era affermato sin dagli inizî dell'opera in musica, poteva dire che " sull'atto del comporre si dimenticava di essere musicista „ perchè come tale non avrebbe potuto negare il fascino di quella forma di per sè completa e creatrice di una pura bellezza formale: mentre, seguendo più strettamente il valore del testo poetico, la preoccupazione di tale bellezza passava in seconda linea e lasciava più libero il campo all'elemento passionale. L'orchestra, obbligata a colorire e commentare il recitativo espressivo, disciplinava le voci molteplici, sorpresa tratto tratto dalla sua stessa efficacia drammatica che i grandi italiani avevano presentìto, e su cui era sceso il velo del semplice accompagnamento. Le falangi strumentali s'accrescevano nel numero, si perfezionavano nella valentìa degli esecutori, si specificavano nelle funzioni e nell'uso degli strumenti. Il pubblico sempre più s'accostava all'arte, ne risentiva la suggestione, ne bramava l'incanto: la vita del palco famigliarizzava col popolo.

Tutti questi fattori erano presenti ai musicisti che ne subivano l'influsso. Simili ad apparecchi registratori della pressione morale, noi avvertiamo le variazioni ed i trapassi che l'ideale subisce nel mezzo in cui viviamo: che se la costituzione privilegiata del nostro essere ci guidi a riversare all'esterno in un simbolo la corrente riflessa

delle eccitazioni subìte, allora nell'opera d'arte rivivono quelle stesse tendenze, da cui la concezione nostra venne fecondata. Ciò che si appella creazione, più acconciamente potrebbe definirsi una elaborazione felice e spesso inconscia di quel materiale, che l'ambiente ha fornito: imagine lucente e suggestiva ove, quasi per forza di lente, si raccolgono le radiazioni perdute della luce diffusa.

Aggiungete ora la potenza espressiva dei nuovi giuochi di chiaroscuro che la tastiera offriva all'artista: fate che questi, già per tante influenze condotto a drammatizzare le sue creazioni, si trovi sotto le dita i molteplici effetti di piano e di forte, pressochè sconosciuti al vecchio clavicembalo: alle sonorità evanescenti di una corda, pizzicata dal becco di penna, sostituite il canto ora rude e potente nell'attacco, ora dolce e carezzevole della corda battuta: condannate all'oblìo i saltarelli pettegoli del meccanismo detronizzato e col nostro Cristofori mettete arditamente in onore il martelletto: ampliate a grado a grado le dimensioni del nuovo pianoforte, dategli le gradazioni infinite di voce che suscitino l'incanto d'un ripieno orchestrale: e avrete un tal cumulo di coefficienti suggestivi, da comprendere come l'arte nuova si trovasse trascinata verso il nuovo orizzonte dell'*espressione*, già ricercato dai predecessori, ma solo in questo periodo elevato sino al trionfo del vero elemento psicologico, sino al graduale abbandono del classicismo per le romantiche manifestazioni dell'ultima ora.

***

Eccoci giunti per tal modo, s'io non m'inganno, alla definizione del carattere che dominerà l'intero ciclo da

noi abbracciato, e che si riassume nella *ricerca profonda di stati d'animo, nell'asservimento graduale delle formule classiche all'espressione di quell' " io „ pressochè indefinibile che si agita nell'anima dell'artista.* Senonchè alla sua volta la visione di quest' " io „ è subordinata allo stato generale degli spiriti e delle coscienze: onde, ultimo anello d'una catena di indagini, gli sguardi nostri si debbono ora indirizzare all'ambiente sociale ed alla ricerca delle tendenze filosofiche, ove la tradizione lentamente dileguava, e la psicologia a grado a grado si svolgeva dalla filosofia dogmatica delle ère trascorse.

§ IV.

Col cadere del settecento l'Europa era corsa da uno spirito nuovo di libertà che, per varie vie diffondendosi, trascinava al periodo delle rivoluzioni. I moti del 1789 in Francia, quelli del 1820 in Ispagna, del 21 e degli anni successivi in Piemonte e negli altri stati d'Italia, del 48 in Austria e Germania tendevano alla proclamazione della sovranità popolare. È bensì vero che i governi a base di parlamenti male rispondono e in modo imperfetto allo scopo: ma in ispirito essi costituivano la dichiarazione più chiara e decisiva dei nuovi principî. L'uguaglianza, almeno in teoria, era sostituita alle caste e ai privilegi: la libertà eretta a sistema: la partecipazione alla cosa pubblica man mano estesa alle masse: e sopratutto quel gran bene, e quel male immenso dell'istruzione, a grado a grado invadeva l'universo europeo.

Così il risveglio che l'opera degli Illuminati, dei Liberi pensatori, degli Enciclopedisti aveva da tempo iniziato nelle diverse regioni, acquistava veste ufficiale: la caduta di alcuni principî autoritarî guidava ad abbatterne altri: l'intelletto umano accresceva la fede nelle proprie indagini, la ricerca e lo studio dei fatti guidava alla scoperta di nuove leggi, l'associarsi di queste cacciava fatal-

mente gli spiriti sul sentiero del positivismo. E per l'appunto questo positivismo reggerà l'intero ciclo da noi studiato, manifestandosi in quelle stesse forme che più sembrino allontanarsi dalle sue vestigia: perchè la ricerca positiva, invadendo il campo delle scienze filosofiche, conduceva alla psicologia: e l'espressione affannosa di stati psicologici, la rivelazione musicale d'ansie e di sogni e pensieri evanescenti nel sogno costituisce la genesi del nuovo romanticismo pianistico, si eleva a creatrice di una nuova poesia musicale: la poesia del dolore.

Dopo tanto architettare di sistemi metafisici, di fronte alla rifioritura delle scienze per opera di indagine positiva, anche gli spiriti filosofanti si chiedevano se la ricerca a posteriori non potesse meglio del metodo aprioristico guidare alla conoscenza delle cause finali. Tolte le premesse fondamentali della metafisica, anche il mondo dell'umana conoscenza vacillava: quindi si cercò un terreno meno incerto per l'edificazione dei nuovi sistemi. Ora unico punto di certezza che l' “ io „ potesse rintracciare appariva essere quello della propria esistenza: ciò aveva rivelato il Descartes, ciò risultava dalle indagini dei posteriori sensisti. Il mondo infinito dei fatti esterni si riduceva alla pura apparenza fenomenica, era una semplice rappresentazione interiore: base di ogni conoscenza era la sola coorte dei fatti interni, senza cui ogni concezione esteriore non avrebbe origine. E da questo punto la psicologia positiva si imponeva allo studioso, la vita psichica umana abbandonava definitivamente il paradiso delle origini divine per ridursi a semplice risultato della vita sensoriale.

Ora tali tendenze che, per mille gradi accentuate, ci colpiscono nei filosofi, erano lentamente maturate nello spirito dei tempi, saturando l'ambiente e trascinando nel vortice dell'evoluzione la coscienza del popolo. Onde

anche l'artista si risentiva di questo spirito nuovo: ed a quel modo che nelle prime decadi del 1800 un caldo soffio di romanticismo rimutò la letteratura europea, così un nuovo bisogno pressochè inconscio guidava i compositori a cammino dianzi quasi ignorato. Le forme classiche in questo trapasso non si alterano se non con grande lentezza: solo, in cambio di essere come per il passato meta a se stesse, divengono il mezzo di cui l'artista si vale per tentare l'espressione oscura di stati d'animo, la rivelazione di un mondo passionale. In altri termini la forma sopravvive, il contenuto si altera: e Riccardo Wagner, commemorando Beethoven nel 1870, potrà dichiarare che tutta l'arte del grande sinfonista consiste nell'aver asservito le formule classiche alla espressione di quell' " io „ latente che si agita in fondo all'anima creatrice (1). E poichè la scontentezza prevale

(1) WAGNER R., *Beethoven (traduz. Lasvignes)*. Parigi, Fischbacher, 1902. Per lo sviluppo generale dei mezzi tecnici espressivi, v. RIEMANN H., *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert.* Leipzig, 1898: e più specialmente RIETSCH H., *Die Tonkunst in der zweiten Halfte des neunzehnten Jahrhunderts.* Leipzig, 1900. Per quello riflettente le nuove correnti pianistiche, v. MATHEWS W. S. B., *The evolution of the pianoforte etude.* « Music » a Monthly Magazine, Chicago, gennaio 1899: *The pianoforte and piano music in the XIX Century;* id. ibid., marzo 1900. Per l'evoluzione generale della musica nel secolo XIX°, v. PARRY C., *The evolution of the Art of Music*, 2ª edizione. London, Trübner, 1897. HENDERSON W. J., *How music developed: a critical and explanatory account of the growth of modern music.* Murray, London, 1899. RIEMANN H., *Geschichte der Musik seit Beethoven.* Berlino e Stuttgart, 1901. V. pure il sunto d'una lettura fatta dal NIECKS, *Su lo sviluppo dello stile musicale da Mozart alla fine del secolo XIX°* in *Musical Times*, febbraio 1903, pag. 93 e seg. Ottime le notizie contenute nel GROVE, *Diction. of Music and Musicians*, art. *Scholl of Compositions* e *Pianoforte Music.* Su questa orientazione dello spirito musicale è noto quanto Bettina d'Arnim nel 1810 scriveva a Goethe, riportando alcune parole di

in questo periodo, il tramonto della fede sparge il dubbio nei cuori, la caduta di ogni principio autoritario lascia libero corso ai desideri il cui appagamento imperfetto crea delusioni e dolori: così il contenuto della composizione si ottenebra, la malinconia pervade l'opera d'arte, il pessimismo si erige a carattere pressochè preponderante delle nuove creazioni. Solo Goethe, che apprezzava e comprendeva la musica in quanto si prestasse ad associarsi con imagini presenti al suo spirito, poteva ancora sostenere nel 1829, con l'Eckermann, che il suo *Faust* sarebbe riuscito pressochè intraducibile nell'arte dei suoni. " Gli accenti duri, penosi, terribili che la musica dovrebbe contenere — egli osservava — sono in piena opposizione coi nostri tempi. La musica dovrebbe essere nel carattere del *Don Giovanni:* Mozart l'avrebbe potuta stendere „. Ma, quasi a sbugiardare questo preteso bisogno di dolcezza, già era nato Schumann che, nella stessa Germania, potentemente impersona il nuovo spirito musicale.

Una riprova interessante di questo evolvere d'ideali

Beethoven. Il grande sinfonista avrebbe detto: « Lo spirito umano tende ad una universalità senza confini, ove tutto costituisce quasi un letto al sentimento, nato nel semplice pensiero musicale, ed impossibile ad afferrarsi all'infuori di questa fusione. Ecco l'origine dell'armonia, ecco ciò che le mie Sinfonie vorrebbero esprimere: qui le diverse forme si precipitano e si fondono in un unico scopo... La musica... è il presentimento, l'ispirazione della scienza celeste, e le sensazioni che lo spirito nostro ne riceve costituiscono quasi la materializzazione della conoscenza..... La musica è un terreno ove lo spirito vive, pensa, lavora ».

La nota scrittrice soggiunge che, letta questa lettera a Beethoven, egli ne rimase sorpreso, dicendo: « Ho io detto tutto ciò? In tal caso avrò avuto un rapimento d'estasi » (« dann hab' ich einen Raptus gehabt »: questa espressione, come il Wegeler insegna, era abituale al Maestro). V. De Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, pag. 112. Lavinée, Parigi, 1855.

sorge dall'esame di una forma novella, in altri tempi sconosciuta. Parlo dello " Studio „: opera originariamente consacrata alla pura meccanica, e che tuttavia sotto il nuovo impulso dei tempi e l'alito d'intima poesia che il romanticismo sollevava giunse a piegare gli arpeggi, le scale, gli artifizî tutti della tecnica a dire le cose più pure che l'anima sappia intendere. Spesso, su questo punto, dovremo indugiarci, rilevando il carattere proprio a tali composizioni: veri schizzi che, a somiglianza del primo abbozzo cui il pittore consegna l'impressione genuina e pressochè schematica d'un'emozione subìta, recano una schiettezza ed una grazia tutta particolare. Qui solo ricordo la cosa: notando come il *Gradus ad Parnassum* del Clementi, e via via le opere 70 e 95 di Moscheles, gli *Études Poésies* dell'Haberbier, l'*Arte del fraseggiare* di Heller op. 16, i *Rhythmische Studien* di Hiller op. 56, l'*Art du Chant appliqué au Piano* di Thalberg, fino alla collezione ricchissima di Chopin, Henselt, Schumann, Liszt, Rubinstein segnino questo luminoso progresso dello spirito, anelante a dire sulla tastiera le poche dolcezze, i lunghi e profondi e tormentosi dolori.

Quanto sono lontane, sotto questo punto di vista, le nuove pagine da quelle che il periodo aureo dei clavicembalisti ideava! Il riso aperto, grassoccio, comunicativo della novella boccaccesca, l'arguzia birichina ed epicurea del Berni sono scomparsi: la grossa burla scollacciata di Onorato Balzac non trova imitatori: e l'autore dei *Contes drolatiques* potrebbe ripetere per l'arte musicale nel suo vecchio francese che *nous ne rions que enfans et, à mesure que nous voyageons, le rire s'estainct et despérit comme l'huile de la lampe.* Il fresco giocherellare di forme e movenze ritmiche, cui Wagner spietatamente riduceva l'arte haydniana, si erige sempre a modello riverito dalla teoria, ma nel fatto è sconfes-

sato dalla pratica: e se non tutti ripetono palesemente col Leopardi:

> Amaro e noia
> La vita: altro mai nulla,

questa negra visione del mondo lascia tuttavia tracce sensibili in tutta l'arte. Da Beethoven in poi, i rappresentanti maggiori del secolo XIX riflettono questa intima scontentezza: anzi, si potrebbe dire che quanto più spiccata si rivela la personalità nel compositore, quanto più individuale è lo stampo dell'invenzione, tanto più forte riesce questo senso di oscuro pessimismo che dal colosso di Bonn a Schumann, da questo allo stesso Chopin, a Liszt, a Raff, a Brahms pervade la tastiera. Che se tratto tratto l'olimpica serenità dei classici tenta un nuovo sorriso, tosto l'originalità della creazione si intorbida, o come lucida sorgente rispecchia i modelli dell'imitazione. In Mendelssohn, tempra felicissima di musicista, il ritorno al passato è nascosto in parte dalla tranquilla espansione d'un'anima pressochè ignara dei dolori del mondo: si direbbe basti la visione di un sogno o la sonorità misteriosa degli echi di Fingal per tornarla alla pace dell'èra perduta. Ma nei continuatori suoi, fra cui col Riemann potremo classificare Hiller e Gade e Bennett e lo stesso Reinecke, la compostezza tradisce un accomodamento a modelli passati: come tra le rocce tormentate dal soffio della tempesta il tiepido alitare dello scirocco rivela l'influenza di plaghe lontane e riconduce il pensiero alla contemplazione d'altri orizzonti (1).

(1) Una guida preziosa attraverso a questa gradevole evoluzione, in cui dal dramma, nel percorso del secolo XIX, si scende a considerare il trasformarsi progressivo di tutte le forme strumentali e della stessa tecnica pianistica, troverà lo studioso in DANNREUTHER E., *The Romantic period* (volume sesto della *History of Music*). Oxford, at the Clarendon Press., 1905.

CAPITOLO II.

LE FORME

§ I.

Quando con Muzio Clementi e Volfango Amedeo Mozart l'arte della tastiera muove nelle regioni del pianoforte, le forme musicali sono già complete. Più nulla in esse rivela quella sproporzione e quell'imperfetta corrispondenza, da cui sono caratterizzati gli organismi in formazione. La diteggiatura perfezionata, la sonorità maggiore degli strumenti per un lato facilitano i passi più ardui, per l'altro ricacciano indietro i melismi ed i giochetti sonori assorbenti, che avevano caratterizzato tutto il periodo del clavicembalo. Allo staccato leggero ed al rapido succedersi di note, su cui speculava l'arte del virtuoso in abito di broccato, si sostituisce il legato potente di Beethoven, cui già nel settecento vagheggiava l'anima bachiana: il ricco sistema degli abbellimenti, riassunto con tanta larghezza e regolato dal Marpurg che li classificava in nove gruppi cardinali, è ridotto dal Clementi a quei tre soli che tuttora sopravvivono. L'*appoggiatura,* il *gruppetto,* il *trillo* (1): ecco in quali miti confini si è ristretto l'arma-

(1) Per rapida notizia sul valore di questi abbellimenti nei diversi autori, oltre alle opere relative citate nella bibliografia annessa al capitolo sugli *Abbellimenti* nell'*Arte del Clavicembalo,* dell'autore di questo libro, v. le voci relative nel Diz. del Grove.

mentario del pianista moderno. Si direbbe che lo sparire delle gale e delle fogge ricercatissime dinnanzi al vestire borghese dell'èra nuova, abbia avuto ancora una volta il suo contraccolpo sull'uso e sull'abuso di questi abbellimenti, vero lusso dell'ente musicale: legittimando le conclusioni cui giungevamo nello studio sul clavicembalo, e connettendosi con le teorie del giuoco nell'arte dei suoni (1). Lo spirito moderno, che nei dubbî tormentosi si compiace, male risponderebbe alle gioconde fioriture del passato: alla carezza degli *agréments* evanescenti egli preferisce il ruvido attacco della corda, od il canto profondo ed espressivo della lirica contemporanea.

In pari tempo l'arido preludio passato, la polifonia dello stile canonico e la rigidezza delle prime forme per spinetta sono scomparsi. Già i Vivaldi, gli Scarlatti, i Bertoni, i Martini e la falange operistica avevano loro recato un colpo fatale: ora la classica forma tripartita, che nella sonata ha raggiunto l'apogeo, si estende ed invade man mano il campo della produzione pianistica. Di fianco però a questa forma dotta ed ormai trasformata nella crescente evoluzione, l'ambiente popolare continua ad essere il vivaio di nuovi germi vitali, la fonte inesauribile di nuovi argomenti per l'elaborazione futura. Assistiamo anche in questo caso ad un fatto che trova il suo riscontro nel concetto generale della vita. Mentre le esistenze adulte raggiungono la pienezza dello sviluppo, avviandosi fatalmente alla decadenza, sorgono vivaci e pieni di freschezza nuovi enti, che anch'essi anelano a crescere e trasformarsi: ed in questo passaggio dall'omogeneo all'eterogeneo, dal semplice al complesso, l'opera riflessa dello studioso rappresenta

---

(1) V. *L'arte del Clavicembalo*, libro II, § VI, « I successori », pag 219. Dello stesso autore, *Il moto nella musica*, parte III: « Il moto aggiunto ». Torino, Lattes e C., 1903.

la fase adulta, il momento in cui la specificazione evolutiva raggiunge la maggiore evidenza. Nello studio sul clavicembalo la genesi delle forme strumentali ci ha rivelato due correnti, fra cui oscillano irrequieti i compositori, ora attratti dalla tradizione dotta dei preludî e dello stile vocale ed organario, ora per contro influenzati dall'arte bamboleggiante, ma tutta sangue e vita che loro offriva inconscio il popolo (1). Orbene, l'identico dualismo riappare nel periodo contemporaneo. Le forme dotte sono ormai complete, e vivono sulla tastiera nei nomi molteplici che loro ha affibbiato la scuola e l'uso: ma nello stesso tempo l'idealizzazione dei temi di danza e l'imitazione dei canti popolari lanciano nuova materia da elaborare. E dinnanzi ad essi l'artista s'inchina ammirando, come s'egli intuisse la voce eterna delle gioie e degli umani dolori che, mutando veste col mutare dei secoli, ripetono in queste forme innocenti l'eterno poema delle generazioni.

***

Nella pleiade di tali forme già elaborate, ove i compositori per pianoforte attingono, a piene mani, possiamo distinguere due grandi categorie. La prima comprende quelle che diremo *forme semplici,* perchè constano sostanzialmente di un solo tema in vario modo svolto e ritmato: la seconda abbraccia *forme complesse,* alla cui costruzione concorrono due o più soggetti musicali, alternati con distribuzione ingegnosa. Le forme semplici rappresentano lo sviluppo iniziale del pensiero, le fasi artistiche incipienti ove il trapasso dall'omogeneo all'etero-

(1) *Op. cit.*, libro I, § III, « Le prime forme strumentali e gli strumenti a tastiera ».

geneo, dal semplice al complesso già tenta imporsi; e coi saggi modesti delle piccole quadrature suggerite dall'influenza popolare, quali già apparvero negli incunaboli della tastiera a becco di penna presso la scuola inglese, possono trascinarci fino alla grazia mirabile di alcuni *Schizzi per pianoforte,* delle minuscole *Romanze senza parole,* delle *Pagine d'album.* Le seconde invece rivelano la fase di associazione, il periodo ove il pensiero dalla proposizione rudimentale già tende ad unirsi in catena maggiore di frasi e periodi: ed allora si vale della materia elaborata nelle prime forme monotematiche, unendo insieme due o più temi la cui vitalità permetta nuove ampiezze di sviluppo organico a mano a mano crescente.

A questa seconda categoria possono ancora riferirsi le *composizioni cicliche*, costituite cioè dall'unione di singole creazioni già sufficientemente determinate per proprî caratteri melodici e ritmici, e che tuttavia, sotto la pressione dello spirito organizzatore, vengono racchiuse in un solo quadro prestabilito, lumeggiandosi a vicenda e concorrendo in un'unità estetica finale. Assistiamo a nuovo specificarsi dell'ente sonoro, a nuovi trapassi dall'omogeneo all'eterogeneo, a nuove fasi evolutive: onde fra la sonata ed i varî tempi che la compongono intercede quello stesso rapporto che passa fra ogni tempo ed i singoli temi dalla cui elaborazione esso risulta: ed alla loro volta i temi cardinali dei singoli tempi stanno ai periodi da cui sono formati, in quello stesso rapporto, in cui i periodi stessi si trovano di fronte al motivo ossia al gruppo fondamentale, le cui ripercussioni simmetriche generarono quella prima unità musicale.

Con tale concetto il nostro studio si riconnette ancora una volta al principio generale dello sviluppo che si palesa in ogni forma di vita. La trattazione sistematica

delle forme potrebbe condurci a coordinarle sotto i varî punti di vista ora indicati, a definirne in modo preciso la struttura schematica, offrendo ancora allo studioso i modelli migliori e più caratteristici per ogni singolo caso. Ciò tuttavia esorbita dai limiti d'uno studio sull'arte del pianoforte: ed è perciò che, in cambio dell'esposizione analitica, torna forse non inutile la classificazione sintetica sotto il principio generale dell'evoluzione. Essa ci ricorda l'unione profonda, il lento trapasso ed oscuro, ma incontrastabile, per cui le forme musicali dall'uno all'altro momento di sviluppo si rincorrono e si allacciano in crescente catena: figlie d'una stessa potenza germinativa, come le attitudini più disparate dello spirito sono frutto della vita sensoriale: sempre bisognose di accrescimento, come l'attività organica non contrastata da potenze nemiche (1).

---

(1) Per la conoscenza particolare delle varie forme e delle leggi tecniche da cui ciascuna è retta, oltre alle voci speciali (lied, toccata, sonata) nei dizionarii di musica (RIEMANN, GROVE, ecc.), v. anzitutto le opere maggiori:

BAUMANN E., *Les grandes formes de la musique*. L'œuvre de C. Saint-Saëns. Paris, Ollendorf, 1906.

BUSSLER L., *Musical Form*. Berlin, Habel, 1895.

CREMERS E., *L'analyse et la composition mélodique*. Paris, Fischbacher, 1899.

GOEPP PH. H., *Symphonies and their meaning*. Philadelphia and London, Lippincott C., 1905 (per lo studio delle forme cicliche).

HABERT J. EV., *Beiträge zur Lehre von der musikalischen Composition*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1899.

JADASSOHN S., *Les formes musicales dans les chefs-d'œuvre de l'art*. 1900, traduz. francese del Mortillet.

KLING H., *Populäre Kompositionslehre*. Annover u. London, Oertel, 1896.

LOBE J. CHR., *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 1850-1867, quattro volumi: nuova ediz. 1884-1887 riveduta dal KRETZ-

SCHMAR: ediz. francese, tradotta da SANDRÉ G. Paris, Fischbacher, 1898.
— *Katechismus der Compositions-lehre*. Leipzig, Weber, 1895.
MARX A. B., *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1837-1847, quattro volumi, ripubblicati in parte dal RIEMANN, 1887-1890. Le altre opere del Marx hanno importanza per quanto concerne la tecnica della composizione. V. nei Diz.
— *Musiker u. ihre Werke* (di autori diversi). Nebst einer Einleitung, etc. von POCHHAMMER A., Frankfurt a. M., Bechhold, 1899.
PROUT EB., *Form*, 1893. *Applied Forms*, 1895.
RICHTER ALF., *Die Lehre von der Form in der Musik*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1905.
— *Die Lehre von der thematischen Arbeit mit praktischen Uebungen verbunden*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1896.
RIEMANN H., *Katechismus der Kompositionslehre*, in due parti.
SECHTER S., *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 1853-54, tre vol.

***

Per cenni elementari:

CURSCH-BÜHRER TH., *Kleine Compositionslehre*. Leipzig, Hiller, 1897.
GUBI P. M., *Musikalischer Wegweiser*. Altona, Elbe, 1899.
RITTER HER., *Katechismus der Musik-Aesthetik*. Dresden, Hertz, 1896.
SCWING H., *New Exercises in the Construction of Melodies*. Dresden, Günther, 1898.
VILLANIS L. A. e CRAVERO G., *Piccola guida per il frequentatore dei concerti orchestrali*. Torino, Streglio e C., 1905.
WORRET FR., *Leitfaden der Allgemeinen Musiklehre*. Karlsruhe, Braun, 1900.

§ II.

LA LEGGE IDEALE DELLE FORME (1).

Due principî fondamentali reggono questo sviluppo, elevandosi a canoni di ogni composizione. Il primo è quello dell'unità che si manifesta nell'ordine, e viene praticamente interpretato dall'arte musicale con un accrescere non interrotto di simmetrie. Il secondo s'impone con la varietà, e trova riscontro nella teorica dei contrasti. Entrambi poi si connettono con il meccanismo della nostra vita psichica e trovano in esso quelle giustificazioni, che per lungo tempo l'estetica richiese a rapporti ideali con un Bello eterno, assoluto, immutabile, di cui la metafisica doveva fornirci la conoscenza.

Se per poco meditiamo sulla vita dell' " io „ senziente e pensante, tosto lo vediamo retto dal bisogno dell'ordine e della coordinazione. A qualsiasi punto di evoluzione sia essa giunta, la vita consiste sempre in un rapporto di corrispondenza tra i fenomeni che si compiono nell'interno del nostro essere e quelli che hanno

---

(1) I principî, cui si accenna, sono svolti in forma popolare in Villanis L. A. e Cravero G., *Piccola guida*, citata.

per sede l'ambiente in cui noi ci aggiriamo. Nulla è nell'intelletto se prima non sia stato nel senso: sentire è avvertire le modificazioni operatesi nel nostro sistema nervoso per forza di agenti esteriori; ed alla sua volta pensare è unire e collegare fra di loro questi dati fenomenici, è in certo qual modo ritmare un antecedente con un conseguente, affermandone l'occulto legame. Lo spirito nostro tende sempre a dare ordine a quanto gli venga fornito dalla percezione: onde si può ritenere che l'ordine sia l'equivalente dello spirito, il quale non giunge a solide manifestazioni se non al patto che le sue idee tendano a formare un complesso sistematico. Così la coordinazione diviene legge suprema della vita spirituale: nell'incoerenza dei fatti l'intelligenza si smarrisce e s'accascia: nel disordine delle idee la potenza normale scompare, subentra la pazzia: l'ordine rappresenta nel campo superiore dell'intelligenza quella stessa funzione, che per forza naturale sconosciuta evolve d'uno in altro moto gli organismi verso una perfettibilità indefinita.

Ecco per tal modo anche il materiale artistico disporsi in serie crescente ed ordinata di simmetrie, che sole possono farci riconoscere l'obbedienza a tal legge, sia colle riposte bellezze del canto, sia ancor più con le rudi eccitazioni del ritmo. E quando breve riesca il periodo della composizione, come nelle piccole forme semplici si verifica, la simmetria soddisfa pienamente a tale bisogno, senza dover troppo concedere al secondo elemento già indicato.

Ma se le forme si accrescono, se le simmetrie procedono ostinate in cerchi sempre maggiori, senza un solo contrasto, allora il fenomeno si complica. Dalle premesse fatte risulta che ogni eccitazione esteriore, apportando in noi una data quantità di scotimento, ravviva col sorgere di nuovi rapporti il senso della vita. Però, se le

eccitazioni che fra loro si succedono siano l'una all'altra identiche, avviene che la continuità di questo moto eccitatore, insistendo su processi invariati, provochi a grado a grado un adattamento che lo rende meno avvertito; donde una minore coscienza in noi della scossa gradevole, ed una conseguente diminuzione del piacere. Inoltre quel lavorìo di percezione sempre uguale a se stesso, imposto al sistema nervoso, affatica senza interruzione alcuni centri, lascia altri nel riposo assoluto, creando così nuovi ostacoli alla pienezza del risultato finale. Ed il fenomeno considerato finisce con l'assumere un aspetto che diciamo " monotono ", da cui sorge il più terribile nemico che il piacere conosca: la noia. Ne abbiamo esempio frequente nei muri disadorni, nei larghi piani uniformemente distribuiti sulle costruzioni volgari, ove lo spirito bramerebbe imbattersi per lo meno in coloriture varie od in artifiziose ornamentazioni intese a modificare l'uniformità di eccitazioni ch'essi in noi provocano, e quindi a cacciare la noia risultante da uno stesso stato d'animo invariato. Nelle pianure brulle e deserte, ove l'uniformità della linea non sia spezzata da alcun episodio visivo, noi ricerchiamo avidamente, quasi senza addarcene, un arbusto, una rupe, un casolare che introduca l'elemento della varietà nel quadro desolato: tra il nereggiare degli abiti di società, tutti fra loro somiglianti, offre contrasto gradito la brillante coorte delle fogge femminili: nell'asciutto periodare delle trattazioni scientifiche la breve digressione riposa.

Ed ecco in quel punto l'elemento della varietà imporsi, spezzando la rigida condotta simmetrica con contrasti di nuovi temi melodici, di nuovi ritmi, di nuovi tempi: sempre sottoposto tuttavia all'imperio dell'unità che costituisce la prima regola della composizione, in quello stesso modo con cui si eleva a funzione cardinale dell'intelligenza e della vita psichica. Quindi l'elemento

della varietà, dovendo rimanere asservito a quel principio fondamentale, si trova costretto a seguirne, quanto più strettamente riesca possibile, l'indirizzo: e così le modulazioni non possono mai imporsi per modo, da fuorviare la logica della condotta tonale, così gli episodî si riducono a momenti transitorî, così infine le scorrerie fantasiose del compositore sono sempre sorrette da ricordi, da richiami o da opportune modificazioni del soggetto principale.

Il fatto, e la legge che ad esso presiede, richiedono forse qualche maggiore commento.

Non appena una nuova eccitazione agisce dall'esterno sul nostro spirito, tosto la folla di eccitazioni anteriori, già registrate in noi, sorge quasi a nostra insaputa per dettar legge sul giudizio relativo alla nostra nozione. L'inerzia è legge del mondo psichico, come dei fenomeni relativi alla materia bruta: e per essa noi tendiamo a mantenere immutato il patrimonio di cognizioni acquisite, tantochè le masse si mostrano restìe nell'accettare principî nuovi, e la via del progresso è segnata dalle pietre miliari di sanguinosi sacrifizî. Questa legge ci fa prediligere i fatti che meno sembrino dissentire nella sostanza dal cumulo di quelli già da noi conosciuti: e se il nuovo fenomeno si permettesse di recarci una quantità di eccitazioni troppo diverse dalle precedenti, si imprimerebbe in noi con un carattere ostile, ricevendo in pena dell'impressione suscitata la qualifica di " brutto ".

Ecco l'aspetto sotto cui si deve considerare l'elemento della varietà, nell'opera musicale. A quello stesso modo che nelle ore d'ozio, quando il bisogno del riposo mentale c'invade, riesce piacevole scorrere le trovate umoristiche di alcuni giornali, ove in breve ciclo di quadretti una secchia si trasforma e si varia sino ad assumere le forme di un fanciullo od altre sembianze: così la graduale trasformazione di un soggetto, l'adattamento

successivo di un tema in diversa cornice crea piacevole svago. Se il trapasso dalla secchia al bimbo fosse saltuario, allora la catena associativa riuscirebbe frammentaria, ed il giudizio finale sfavorevole: e lo stesso avverrebbe ove illogica apparisse la successione fra gli anelli del ciclo musicale osservato.

Questo principio reggerà in ispecie la condotta del *Tema con variazione*, che più d'ogni altro esempio musicale ricorda la genesi dei disegni a trasformazione prima citati: ma oltrecchè in esso, riapparisce ancora e con pertinace costanza nelle fasi della composizione, ove con trasformazioni graduali riesce a mantenere l'unità dell'impressione primitiva, pure apportandovi l'elemento prezioso della varietà. Ne abbiamo traccia fra le prime raccolte strumentali, ove le varie danze raccolte nelle *Suites* e le stesse parti di cui esse si compongono sono spesso formate con modificazioni ritmiche di un solo tema (1): ne troviamo documento interessante nel principio della Fuga, base di ogni composizione, ove i divertimenti episodici debbono essere ricavati dal soggetto, di cui il contrassoggetto è alla sua volta una filiazione diretta: infine assistiamo all'applicazione di questa legge in ogni fase della composizione modernissima, che in grazia all' analisi tematica può giungere alle più superbe altezze. E l'opera musicale monotematica o politematica, le composizioni cicliche in sostanza si riducono per tal modo a semplice e crescente ampliazione di quegli stessi caratteri embrionali che un osservatore minuzioso già rileva nelle forme semplicissime e nei periodi musicali più brevi. I piccoli contrasti percettibili

---

(1) Su questa struttura caratteristica della *Suite* antica, v. gli esempi nei cenni su Froberger e Kuhnau, in *L'arte del Clavicembalo* citata: pagg. 358, 359, 360 e 367, 368, 369.

nelle ripercussioni del motivo, dànno origine a fasi maggiori: le varianti introdotte nelle riprese si elevano a nuovi temi: l'inarcarsi del pensiero da una fase di riposo a una di moto e il ridiscendere alla chiusa finale sul primo accordo, costituiscono la logica del rapporto in cui i temi saranno presentati, svolti, conchiusi.

§ III.

IL LIED E LE SUE MANIFESTAZIONI.

Prima di addentrarci nella suddivisione dei gruppi particolari, cui le forme possono ridursi, non riesce inutile chiarire con un esempio di analisi il concetto di ciò che in musica appelliamo *simmetria* e *varietà*, unendovi la nozione del processo generale per cui da un primo germe o motivo sorge il gruppo, e dal gruppo ha origine il periodo, la cui ripetizione simmetrica può condurci ad una prima quadratura. A tal fine scegliamo una fra le piccole pagine di quel poeta delle forme minori che fu lo Schumann, traendola dall'“ Album della gioventù „.

a tempo
rallent.

Di primo tratto qui si intravvedono alcune ripetizioni simmetriche, in forza delle quali il disegno sonoro progredisce e riposa nella conclusione finale. Così le quattro misure iniziali si ripetono integralmente nelle battute 5, 6, 7, 8, con una sola variante nella conclusione. Inoltre queste stesse otto battute, già ridotte a quattro, ricorrono nella loro identica entità per formare la fase di chiusura: cosicchè tutto il ciclo di otto battute della pròtasi e quello di otto nell'apòdosi, possono alla loro volta riassumersi già nelle prime quattro battute d'inizio.

Proseguendo, incontriamo la fase intermedia costituita dalle misure 9, 10, 11, 12, ove a tutta prima sembra affermarsi un nuovo pensiero. Così la linea melodica, che nella prima battuta della composizione scendeva, qui sale: sull'ultimo tempo debole della battuta stessa (9ª) una croma — il *fa* — tien luogo delle due semicrome *la* e *si* che spiccavano sul levare della misura iniziale. Infine mentre nella seconda battuta il disegno procedeva per grado, nella decima abbiamo un procedimento misto, per salto e per grado.

Senonchè di fronte a queste differenze sorgono ele-

menti di rassomiglianza, da cui possiamo arguire la parentela fra le due fasi. Il primo frammento era caratterizzato dell'anacrusi (1) del disegno, in cui fra poco vedremo riassumersi l'elemento vitale di tutto il lavoro; e questa è scrupolosamente conservata nel secondo frammento, rendendone il principio identico al primo. Inoltre l'elemento ritmico divisionale delle prime quattro battute è rappresentato da figure di crome e semicrome, poichè anche là, ove apparentemente scompare il contorno melodico esterno (battuta 3ª), riapparisce trasportato nell'interna struttura. E queste stesse figurazioni costituiscono ancora l'ossatura ritmica della fase ora considerata: il che, unito all'identità assoluta della formola ritmica e melodica dell'anacrusi, ed al processo diatonico della melodia, conduce a riconoscere la parentela ove le leggere anomalie sono il portato della varietà, su cui prima ci indugiammo.

Così di riduzione in riduzione l'intera pagina esaminata tenderebbe a riassumersi nel primo gruppo AD, già considerato:

Alla sua volta però questo gruppo tradisce una struttura complessa, suscettibile di nuove semplificazioni. La prima metà, che d'ora innanzi chiameremo AB, è diversa dalla seconda CD: quasi poi ciò non bastasse, consta di due elementi simmetrici Aa, bB, ove la sola

(1) Si dà questo nome alla misura apparentemente incompleta che si trova all'inizio d'un pezzo o d'una frase musicale, e ne costituisce il *levare*. V. fra gli altri LUSSY M., *Traité de l'expression musicale*. Paris, 1873.

differenza sensibile sta nella direzione che nel primo è discendente, nel secondo è ascendente:

Epperciò questo piccolo gruppo AB, che ci ha fornito sino ad ora le migliori argomentazioni per ridurre a tipo unico le battute 9, 10, 11, 12, potrà considerarsi quale elemento costitutivo delle parti ad esso somiglianti: permettendosi di muovere senz'altro allo studio del disegno CD.

Questo non solo è asimmetrico nei rapporti con AB, ma rivela ancora asimmetrie interne, cioè non sembra facilmente riducibile a forme minori fra loro simmetriche, se considerato nella sola linea melodica esterna. Qui ci si rivela in tutta la sua importanza quel secondo elemento della varietà che, asservito al principio fondamentale dell'unità, abbiamo veduto reggere l'intero edificio dell'artistica creazione.

Anzitutto l'anacrusi, che costituiva la pròtasi del primo disegno, è ancora scrupolosamente osservata. La diversità di articolazione, costituita dal punto che arresta momentaneamente la continuità del moto, è un semplice elemento di varietà ed un coefficiente di nuovo slancio nello svolgersi delle frasi. Quasi poi tale somiglianza non bastasse, il disegno dell'anacrusi riapparisce

nell'interno del gruppo stesso con una imitazione dila-

tata e per moto contrario *y z*: il che dimostra come la linea esterna, obbligata a svolgersi su tale disegno, ad esso ancora rimanga asservita. Adunque anche il secondo gruppo CD, pure introducendo elementi sensibilmente nuovi, continua ad insistere sul sistema della anacrusi iniziale. Essa già sintetizzava buona parte del gruppo AB, ripetendosi simmetrica in Aa, bB: essa venne considerata dall'autore come suggello di tutta l'opera sua, che nella battuta estrema si riepiloga ancora nel disegno caratteristico:

Epperciò noi possiamo concludere che la composizione esaminata, già ridotta ai due elementi AB, CD, tragga origine da fasi simmetriche del piccolo schema AB. Il principio di unità è per tal modo confermato dal concetto informatore: la varietà apparisce in via subordinata, e risulta dalle diverse apparenze del piccolo gruppo iniziale.

Ora, il primo elemento AB, costituito di piccole simmetrie interne embrionali, è alla sua volta un termine la cui ripetizione può condurci alla conclusione di una prima simmetria completa. Questa è la forma più piccola che possiamo immaginare, perchè se ci arrestassimo al semplice brano AB, chiaramente ci accorgeremmo d'una sospensione, dovuta ad un appagamento incompleto. E per l'appunto il modello iniziale della forma semplice, la piccola quadratura inconsciamente elaborata dal popolo nella sua canzone, si riduce per lo meno ad una doppia simmetria di quattro battute, la

cui ripetizione quadra una piccola idea. È un modello elementare, ancora ingenuo e primitivo, di *lied*, cui potrebbe arrestarsi la prima fase della pagina schumanniana testè esaminata. Su questo modello è ugualmente modellata sia la ronda infantile " È arrivato l'Ambasciatore ", che la prima frase del tema corale nella nona sinfonia di Beethoven. Una simmetria completa, nell'un caso e nell'altro, appaga lo spirito.

Tuttavia, non appena costituita regolarmente, questa piccola forma già tende ad ampliarsi, ed al primo periodo uno secondo ne associa, modulando per varietà, innalzandosi ad affermazione più energica col salire per quanto le riesca possibile nel tono della dominante, polo attivo della composizione: ed abbiamo allora una forma già più complessa di *lied* in cui la ripetizione del primo periodo chiude la pagina in cornice simmetrica come nel modello precedente. Una breve coda può ancora rafforzarne la conclusione: e dai saggi popolari questo fiore melodico può innalzarsi sino alle più nobili manifestazioni della musica strumentale, come si rileva, oltre che dalla pagina ora discussa, anche dall'*Andantino in mi maggiore* di Haendel, conosciuto col nome di *Il fabbro armonioso.*

È questo il tipo che si indica con la formola:

A — B — A

ove A e B simboleggiano due temi, o la doppia parvenza di uno stesso disegno modificato dall'arte del compositore. Per lo più, nel significato generale, la denominazione di *lied* è riservata a questo schema già più elaborato: tuttavia esso non rappresenta se non una fase dell'evoluzione per cui la piccola forma può trascorrere. E infatti non solo altri aggruppamenti possono ritrovarsi, ma ancora nel genere strumentale da noi considerato ogni fase rappresentata dalla formola

è alla sua volta suscettibile di nuove ampliazioni, e può essere costituita da piccoli momenti ternari di *lied* l'uno coll'altro associati.

In tal modo dagli aggruppamenti simmetrici più semplici del periodo musicale, le forme del *lied* già assurgono a vera e propria fase di evoluzione: onde l'elemento passionale che in esse è contenuto, e dalla cui espressione ingenua nascono fra il popolo, naturalmente aspira a maggiore profondità, si lancia a meta più vasta ed ideale. Le due leggi di unità e varietà ne governano infallibilmente le fasi: soltanto i contorni delle simmetrie successive si smussano, e la varietà tende a preponderare. Finalmente, quando si abbia riguardo alle considerazioni da cui prese le mosse il nostro studio, e si ricordi il carattere psicologico ed espressivo assunto dal contenuto musicale delle opere moderne, si avrà nuova guida per intuire l'importanza che il *lied* assume nella musica strumentale. Quelle forze che spinsero i compositori ad ampliare od associare in varî momenti il *lied*, creando nel canto la canzone, la ballata, l'arietta e l'aria, l'arioso, la cavatina, la cabaletta, la romanza, trascinano pure lo strumentista all'espressione di stati passionali che nei modelli più o meno ampliati del *lied* stesso si adagiano con placida acquiescenza. E per l'ap punto il tipo della Romanza senza parole riapparisce frequentissimo nelle opere dei classici e dei romantici, anche là ove il titolo di *Adagio*, di *Andante*, di *Allegretto*, o quelli di Studio, Notturno, Fantasia, ne celino il nome: meravigliandoci quando i suoi modelli ci vengono forniti da Sebastiano Bach nei preludi 4°, 8°, 9°, 10°, 22° del clavicembalo ben temperato; ed accarezzandoci con fascino più moderno e passionale in Beethoven, nelle romanze di Mendelssohn, in Schumann, Chopin e nella pleiade dei contemporanei.

§ IV.

LE FORME DI DANZA

Mentre questa forma rudimentale di canzone fiorisce tra il popolo, ed attraverso all'elaborazione dei dotti sale sino alle più nobili regioni dell'arte, una seconda corrente di forme popolari si manifesta, seguendo diverso cammino. Nell'uomo e negli esseri dotati di coscienza ogni eccitazione tende a ripercuotersi sull'intero sistema nervoso, provocando una serie di azioni muscolari che, a seconda dei centri maggiormente colpiti, si manifestano negli atti, nel gesto, nel grido. Quindi quell'accentuazione del canto, che generava le prime melodie del *lied*, facile e spontanea si unisce alla mimica del corpo: e la mimica ritmata guida alla danza in cui i gesti e i passi del danzatore tracciano quasi il diagramma delle emozioni provate. Alla sua volta il ritmo particolare e le esigenze del passo imprimono nuovo carattere a queste forme incipienti, ne accentuano i contorni, le individualizzano. Così si afferma una seconda corrente importantissima le cui scaturigini zampillano dal *lied*, ma il corso si svolge da esso indipendente: ed è la *forma di danza* costituita per lo più

dall'unione di due parti differenti, concepite nella forma del *lied*, di cui la seconda prende il nome di *Trio*. La parte principale poi si riprende sempre dopo quest'ultimo, come un ritornello di chiusura: e ciò si verifica quand'anche il *Trio* si trovi concepito nella stessa tonalità del brano iniziale.

Anche questi modelli, come tutte le altre manifestazioni musicali, sotto la pressione del genio inventivo a poco a poco si idealizzano, si ampliano, smarriscono la schietta ingenuità popolare per assurgere alle più ricercate bellezze della composizione: ed è il lavorìo lento che abbiamo seguìto attraverso alle fasi dei clavicembalisti, è l'opera trasformatrice che vedremo affermarsi nel campo del pianoforte. Alla produzione del passato ricchissima noi abbiamo aggiunto nuove forme, che hanno trovato i loro perfezionatori nel ciclo pianistico e nell'arte musicale contemporanea: e la vena pulsante del ritmo, per tanti modi sfruttata in tali creazioni ora vivaci, ora tristemente carezzevoli, fornisce alla composizione un materiale pressochè sterminato per la costruzione geniale di nuovi capolavori. Il passato ci tramandava in tempo pari il *Branle* (per lo più in ₵, tratto tratto anche in 6/4 o 6/8), la *Pavana* (₵), la *Gavotta* (₵), il *Passamezzo* (C e talvolta anche ₵), il *Rigaudon* (₵), il *Tambourin* (C), la *Bourrée* (₵) od anche C), l'*Allemanna* (anticamente la prima parte in C, la seconda in 3/2: in epoche più recenti, e nei saggi classici, in C, interpretato largamente come un 4/2). In tempo dispari il *Minuetto* (3/4), la *Sarabanda* (3/4), la *Polacca* (3/4), il *Passepied* (3/8), la *Padovana* (3/4), la *Passacaglia* (3/4), la *Ciaccona* (3/4), la *Corrente* (3/4 od anche 6/4), il *Salterello* (3/4 o 6/8), la *Gagliarda* (3), la *Volta* (3), la *Tarantella* (6/4 o 6/8), la *Moresca* (3/2 o 3/4), la *Canaria* (6/4 o 6/8), la *Musette* (6/8), la *Loure*

(6/4), la *Siciliana* (12/8 o 6/8), la *Giga* (3/8, 6/8 o 12/8: si differenzia essenzialmente dalla precedente per il movimento rapido). Infine l'èra in cui si aggira il presente studio ci fornisce danze in ritmo pari o binario con la *Polka* (Allegro 2/4), la *Czardas* (Vivace 2/4), il *Valzer* russo (Allegro molto 2/4), la *Kracovia* (Vivace 2/4), la *Scozzese* (Moderato 2/4), la *Cosacca* (Vivace 2/4); e danze in ritmo impari o ternario con la *Jota aragonese e navarrese* (Moderato 3/4 o 3/8), il *Bolero* (Vivace 3/4), il *Fandango* (Allegro molto vivace 3/4), la *Seguidilla* (Allegro 3/8), il *Valzer* (Allegro 3/4 o 6/8), la *Mazurka* (Moderato 3/4). Tutte poi, snodando in varia ampiezza il periodo loro affidato, prendono parte alla produzione dotta e conservano in essa quella tendenza alla simmetria, cui alcuni saggi modernissimi, tratto tratto sembrano contraddire (1).

---

(1) Per risalire da queste indicazioni sommarie a notizie maggiori sulla forma, sul ritmo e sul carattere di tali danze, si consultino i dizionari tipo GROVE e RIEMANN, alle voci corrispondenti. Nel GROVE, in ispecie, lo studioso troverà la notazione musicale dei tipi più caratteristici e l'indicazione dei saggi, da cui attinger guida per maggiori notizie. A ciò, con criterio modesto, serve in parte la *Piccola guida per il frequentatore di concerti orchestrali*, dianzi ricordata.

§ V.

IL TEMA CON VARIAZIONI

Esiste una fase speciale, nel corso di questo sviluppo progressivo, in cui l'attività dell'artista non è usufruita ad ampliare direttamente le forme, ma piuttosto ad arricchirne con mille ingegnosi artifizî il contorno. Resosi padrone del principio, da cui la forma è sorretta, il compositore va sfogando in essa quel bisogno di giuoco che, secondo l'osservazione dello Spencer, rivela un eccesso di potenza vitale bramoso di sfogo. A quel modo che il gattino ben pasciuto apposta la pallottola di carta con le cautele e le astuzie che sarebbero necessarie per la caccia al topo: a quel modo che il cane riposato e nutrito corre ed abbaia e simula imprese venatorie, od il bimbo si affatica in corse furibonde, o l'adulto calcola pazientemente le combinazioni d'un giuoco di scacchi con la cura con cui, se necessità insorgesse, applicherebbe lo spirito a bisogni vitali; così anche il compositore, ricco di forze, si affatica intorno a queste prime piccole simmetrie, e crea il *tema con variazioni*.

Storicamente considerata, questa seconda fase rappresenta il momento in cui lo spirito, padrone ormai

della forma, ancora non si preoccupa di lanciarla alla ricerca della futura e poderosa espressione drammatica. Osservate le variazioni già progredite delle sinfonie haydiane: e vedrete con quanta ingenua grazia ed infantile l'autore pieghi il suo tema al giochetto prescelto, speculando sui passaggi dal maggiore al minore, senza ampliare la cerchia del nuovo pensiero che, per lo più, sta racchiuso nello stesso numero di battute in cui fu proposto il tema originale. La misura primitiva non viene mai alterata: lo stesso tipo di 2/4, adottato con maggior frequenza dal maestro, sembra rivelare la calma dello spirito, serenamente inteso ad elevare l'edifizio nell'equilibrio più assoluto della psiche. Tali gli andanti variati delle sinfonie in *mi* bemolle (n. VIII), in sol (n. III), in re (n. VII), in do (n. I), che trovano nel passato i loro splendidi progenitori.

Infatti quest'arte gioconda ha avuto la sua fioritura già da un secolo, prima che la musa haydiana le abbia recato il suo contributo geniale. Il virtuosismo dei violinisti italiani l'ha diffusa per ogni dove: i suonatori di Virginale, Clavicordo e Spinetta dapprima, in seguito i clavicembalisti ne hanno fatto loro patrimonio: non v'è quasi regione ove il *tema con variazione* non trovi cultori valenti ed appassionati, non attragga entusiastici ammiratori. Ed allora si ricorre ai temi più semplici e popolari che l'artista tenta quasi arricchire con lembi strappati all'anima sua: Willian Byrd in Inghilterra con la *Pavana variata*, John Bull e Gibbons coi *Gagliardi*: d'Anglebert in Francia con le variazioni sulle *Follie di Spagna* che il Corelli va immortalando fra noi: tutta la schiera dei precursori in Germania da Kerl a Pachelbel, a Buxtehude, a Froberger, a Kuhnau lascia modelli di tale tendenza che produrrà la famosa *Aria con 30 variazioni* di Bach, ed il *Fabro armonioso* o la *Gavotta variata* di Haendel.

Da questo passato luminoso alla sua volta scende l'arte moderna che brilla nelle variazioni di Mozart, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann o dello stesso Beethoven. Un tema brevissimo, che talora in Beethoven stesso non oltrepassa le semplici otto battute, è gradatamente arricchito, gettando fiori e germogli melodici dalla sua intima struttura. Spesso la forma più ampia del *lied* dianzi esaminato è scelta, come nell'impianto fondamentale dell'*Allegretto in la minore*, nella Sinfonia VII: sempre poi il tema si presenta chiaro e sommamente perspicuo, a fine di potersi imprimere con facilità nella memoria dell'ascoltatore. Nel tipo che potremo chiamare puro, la variazione conserva il ritmo fondamentale della melodia, lascia sopravvivere l'individualità di quest'ultima per modo che sempre riesca afferrabile: e ne rispetta il fondamento armonico, che rimane pressochè invariato. In altri casi dal primo germe melodico a grado a grado svolge altri disegni, ove l'idea madre rimane pressochè assorbita; e quest'ultima forma rivela il trapasso a quel sistema più complesso e più moderno ove un dato tema, a grado a grado modificandosi e specializzandosi, assume parvenze e significati diversi a seconda delle diverse sue manifestazioni. È l'apoteosi della variazione concretata nel motivo conduttore wagneriano. Del primo modello è esempio classico l'opera 57 di Beethoven (*Sonata appassionata*): il secondo trova esempî nelle note " *Variations sérieuses* „ (op. 54) di Mendelssohn. Finalmente, quasi anello di congiunzione fra questo secondo tipo e l'ultima elaborazione contemporanea, abbiamo la forma liberissima di variazione adoperata in ispecie da Beethoven, ove i varî quadretti variati non stan da soli nella propria cornice, succedendosi come altrettante faccie d'un poliedro, ma vengono fra loro riuniti da parti intermedie, con libertà d'invenzione assoluta. È

sempre il fenomeno associativo che si manifesta in catena ininterrotta: è l'attitudine del genio che tra fatti od enti in apparenza sconnessi trova rapporti misteriosi, e li accentua, e ne ricava il fascino dell'imagine (1).

---

(1) Per lo studio della variazione oltre alle opere citate di BAUMANN, BUSSLER, JADASSOHN, KLING, LOBE, GOEPP, MARX, PROUT, RICHTER, RIEMANN, RITTER, SECHTER, v. RIEMANN H., *Die Variationenformin der alten deutschen Tänzsuite*, in « Musikalisches Wochenblatt », anno 1896, n. 27-32. Un riassunto chiaro e preciso sul carattere generale e sullo sviluppo storico della variazione sta nell'articolo di HUBERT C. e PARRY H. (C. H., H. P.), illustrato da felici esempî musicali, nel GROVE. Ad esso rimando il lettore, come a schizzo d'ampiezza maggiore, dovendo qui limitare il cenno. Ottima guida per lo studio della variazione dal lato tecnico si ha nell'opera di PROUT EB., *Applied forms* (seguito a *Musical forms*). Londra, Augener e C., 1896.

§ VI.

IL RONDÒ

La tendenza alla varietà, che il rigido principio unitario sempre soggioga, trova nuova esplicazione in una forma particolare che dei tipi popolari di danza o di canzone approfitta per architettare nuovi edificî sonori. Ed è questa il Rondò, ove un soggetto principale torna e ritorna insistente, opponendosi a fasi parziali di soggetti secondarî che formano con esso contrasto. Una figura schematica riassuntiva di questa forma strumentale riuscirebbe incompleta, poichè essa per la tendenza innata alla varietà contraddice a regole fisse. Più pratico riesce il distinguerla in due categorie: la prima costituita da un solo tema fondamentale, le cui successive riapparizioni sono rese più sensibili da brani intermedî contrastanti; la seconda invece caratterizzata da un secondo tema detto il *brano alternativo* e nella quale anche il secondo soggetto viene ripreso in tutto od in parte sempre con la libertà che la maggiore ampiezza della forma consente all'inventore. Nel primo caso si comprende che i brani intermedî possano rimanere senza ripetizione, poichè essi o costituiscono semplici punti di

attacco, o derivano dal soggetto principale come episodi di sviluppo. In altri termini, con essi non apparisce una nuova entità nell'opera: onde l'unità fondamentale del tutto rimane inviolata. Ma quando per contro il secondo soggetto è apparso nella tecnica della composizione ed ha affermato la propria individualità, allora senza un lavoro riassuntivo non si giungerebbe alla sintesi necessaria. Può apparentemente il secondo soggetto unirsi al primo come quantità accessoria, rivestendo quasi il carattere del Trio che troviamo nelle forme di danza: ed allora sembra staccarsi dal quadro, e non esigere unione col primo soggetto. Tuttavia anche in tal caso esso viene richiamato o in tutto od in parte, quasi a ricordare la struttura organica di questo tipo, diffusissimo nell'arte strumentale, e retto come ogni altro da quelle leggi che abbiamo veduto presiedere ad ogni manifestazione dello spirito.

Sorto anch'esso dalle forme popolari, che nell'origine uniscono canzone e danza in un tutto ritmico e quadrato, il Rondò conserva, col nome, la vaga impronta dei suoi progenitori. E per l'appunto nel riapparire del soggetto si potrebbero trovare traccie di un lontano passato, quando l'imitazione faceva i primi passi nell'edifizio polifonico sorgente, e Walter Odington insegnava esservi un *Rondellus* ogniqualvolta tutti per ordine ripetono ciò che da uno viene cantato (1). Similmente il

(1) « Si, quod unus cantat, omnes per ordinem recitant »: Vedi ODINGTON WALTER, *De speculatione musices* in COUSSEMAKER, *Scriptores de musica medii aevi*, 1866-76, vol. I. Anche questa forma, che nello studio schematico apparisce chiara e convincente, nei trattatisti dà luogo a distinzioni e suddistinzioni spesso arbitrarie: valga ad esempio il MARX nel cui *Allgemeine Musiklehre* le forme di Rondò si elevano a cinque. Più pratico è il sistema dell'JADASSOHN (op. cit.), con duplice distinzione. Simile è il concetto seguito dal CORDER nel GROVE, e da altri. Buone guide dal lato

carattere giocondo che lo caratterizza, e nell'esecuzione pianistica richiede finezza di tocco e spiritosità di trovata, lascia intravvedere un lontano profumo raggentilito di quelle ronde cantate, in cui dapprima il popolo ed in seguito la coorte dei poeti guerrieri erasi forse sbizzarrita. Le rassomiglianze potrebbero trovarsi ancora paragonandone lo schema con quello del Rondò poetico: poichè in questo troviamo una ripresa della fase di inizio dopo il quinto, l'ottavo ed il tredicesimo verso, per modo da costituire altrettante fasi di ritornello: ed allo stesso modo nel Rondò musicale il primo pensiero si riafferma, imponendosi alle fasi di sviluppo, ai periodi d'attacco od alle apparizioni del secondo soggetto, come il pensiero dominante d'una poesia ossessiona l'anima del poeta.

L'opera 10, n. 3 in *re* magg. e l'opera 53 in *do* magg. di Beethoven ci presentano dei modelli di Rondò monotematici, come la Sonata in *la* magg., op. 2, n. 2 e quella in *mi* b. magg., opera 7 dello stesso autore, possono fornirci saggi sulla trattazione con doppio tema. E dall'esame di tali opere sorge perspicua la forma di questo tipo, inteso ad ampliare il quadro delle prime concezioni con la lotta antagonistica di parti intese ad un solo trionfo finale.

***

Del resto, nel lavoro associativo e nello sviluppo delle forme è duopo guardarsi dall'intendere con troppa rigi-

---

tecnico si troveranno in KLING H., *Populäre Kompositionslehre*. Hannover u. London, Oertel, 1896. PROUT EB., *Applied forms*. London, Augener and C., 1896. Quest'ultimo tratta con cura la forma classica del *Rondò*: nel KLING, per tutte le forme si troverà ricchezza d'esempî.

dezza il valore schematico dei varî modelli. Stretto dal principio fondamentale dell'unità e dall'accessorio della varietà, su cui indugiammo lo sguardo, lo spirito creatore forzatamente afferma alcuni ritorni tipici di idee e alcune unioni di temi che si ritrovano in tutte le manifestazioni musicali. Ma in pari tempo, con la pieghevolezza che il genio conferisce al materiale trattato, su tali elementi schematici modella così liberamente la sua creazione, da nascondere spesso l'influenza del precetto teorico. Così nelle forme duotematiche, di cui abbiamo incominciato a discorrere e che per molti tratti si riconnettevano con lo sviluppo graduale del primo germe fornito dal *lied*, altri aggruppamenti possono ancora tentarsi: così pure altre forme possono costruirsi con tre temi, il cui diverso aggruppamento genera nuova varietà, nuovi effetti architettonici. E per graduale associazione giungiamo allora alle forme cicliche, ove più tempi, l'uno all'altro alternati, ricercano quell'unità che nella piccola forma è ottenuta col lavorìo dei temi: speculando sapientemente sul seguirsi di moti lenti e rapidi, di *andanti* e di *allegri* per suscitare nell'uditorio una emozione estetica più lata e complessa.

Ciò otteneva l'arte del passato con le forme cicliche della *Suite*, su cui volse lo studio relativo all'Arte del Clavicembalo: ciò sopravvive ancora nella *Suite* moderna ove il Preludio, la Fuga o un Tema con variazioni aprono una vasta galleria di danze idealizzate, fra le quali s'insinua spesso l'Aria, figlia anch'essa del *lied* popolare. Ed allo stesso modo anche il Preludio altro non è se non una derivazione speciale da questo modello semplicissimo, i cui aspetti proteiformi dominano le più diverse manifestazioni del pensiero musicale.

Così di cerchia in cerchia, salendo per i gradi delle forme, troviamo gli stessi elementi associati per lo sviluppo crescente di un solo principio estetico. È lo specchio

di quella legge di sviluppo che sul principio invocammo, per cui d'una in altra elaborazione tutte le cose procedono alla ricerca di finalità sempre più ampie e specificate: tanto che gli stessi sviluppi titanici della Sonata, a cui giunse nei tempi nostri il genio creatore, altro non sono se non fasi ingrandite di quella forza che dal primo gruppo, per associazioni iniziali, traeva il periodo, e con la ripetizione di questo affermava e quadrava la prima strofe del canto popolare.

§ VII.

LA SONATA

La specificazione costante e progressiva del pensiero musicale giunge al suo apogeo in questa erede fortunata di un lungo e faticoso lavorìo, per cui l'arte moderna del pianoforte trova un nuovo addentellato con l'èra del clavicembalo. Il momento storico infatti della Sonata moderna, ossia la velocità d'impulso e la direzione che gli spiriti dei compositori avevano allorquando l'èra del pianoforte si afferma, è costituito dalle opere di Emanuele Bach, Haydn, Clementi e Mozart: come alla loro volta queste trovano ragione del proprio essere nel periodo dei precursori, fra cui in prima linea si schiera l'opera poderosa dei violinisti e dei virtuosi di clavicembalo italiani. E tale concetto deve essere presente allo studioso, nell'esame della produzione moderna: perchè in esso sta la sola guida per riconoscere con sicurezza le conquiste, apprezzarne il reale valore, sceverarle dalla falange di quelle capricciose innovazioni che celano ritorni atavici a modelli di civiltà meno progredita. Questi ritorni non sono rari, fra noi: spesso, a fine di trovare il nuovo, si ricade nel vecchio: spesso

ancora, male conoscendo lo sviluppo tipico d'una forma, se ne traviano nel nuovo sviluppo gli intenti. Solo chi sia penetrato nell'opera lenta ma sicura dei secoli riesce a sceverare con sicurezza i modelli tipici dalle casuali e malsane alterazioni, che potrebbero paragonarsi alle mostruosità dell'individuo di fronte al sereno profilo della specie.

Così inteso, lo sguardo che noi dobbiamo gettare sulla Sonata, si limita ai soli caratteri essenziali acquisiti alle forme moderne, poichè lo studio preparatorio sul ciclo passato costituisce il presupposto della nostra opera. Tutta la falange luminosa dei precursori, tutto il paziente lavorìo architettonico per cui le forme passarono, esorbita dal quadro delle attuali ricerche: l'elemento storico anteriore passa per noi nell'ombra, o meglio, si avviva della sola luce che su di esso riverbera la coltura precedentemente ottenuta nell'esame di opere speciali (1).

---

(1) Su tale sviluppo storico, v. KLAUWELL O., *Geschichte der Sonate*. Köln, Universal Bibliothek, 1899. KRETZSCHMAR H., *Führer durch den Concertsaal*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1899. SEIFFERT M. (WEITZMANN), *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1899. SHEDLOCK J. S., *The pianoforte Sonata, its origin and developpement*. London, Methuen, 1895. SCHÜZ R., *Die Sonate. Ihre Vergangenheit und ihre Zukunft*, in *Neue Musik Zeitung*, anno 1902, n. 19, 20, 21, 22, 23.

Sullo sviluppo generale della musica da camera, oltre al KRETZSCHMAR citato, v. KILBURN W., *The Story of Chamber music*. London, Scott, 1904. Uno studio particolareggiato sulla forma nelle Grandi Sonate di Beethoven si trova in HARDING H., *Analysis of Form as Displayed in Beethoven's Thirty-two Pianoforte Sonatas*. London, Novello, 1895. ELTERLEIN (von) E., *Beethovens Clavier Sonaten (unter Berücksichtigung der Sonate vor und nach Beethoven) für Freunde der Tonkunst*. Leipzig, Matthes, 1895. Infine il valore del nome può consigliare la lettura dell'opera minore di REINECKE C., *Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten*. Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1897.

Nel moto ascendente rapidissimo che l'arte del Frescobaldi trasmette ai successori, l'opera evolutrice di Bernardo Pasquini, Giovanni Maria Bononcini, dei due Scarlatti, di Giovanni Kuhnau a grado a grado ha riunito le vittorie dei violinisti italiani con i saggi della tastiera a becco di penna: e con Carlo Filippo Emanuele Bach, il figlio glorioso del gloriosissimo Sebastiano, la forma della moderna Sonata ormai si differenzia completamente dall'antico modello della *Suite*. Sebastiano Bach, riducendo per Clavicembalo i Concerti Grossi dei nostri italiani, ha lanciato la vecchia tastiera a nuovo cammino: Giorgio Haendel, versando nell'ampiezza magniloquente delle forme il genio inventivo, ha sparso sulla tradizione il fascino di una fresca eleganza. E frattanto con l'opera in musica lo spirito italiano ha cantato la vita serena, lo scherzo giocondo, l'idillio, l'amore: le formole contrappuntistiche ormai si sono singolarmente alleggerite, la melodia si è svolta in cerchia sentimentale, l'armonia ha scordato il primo arruffio di note per ridursi tutta intorno al centro della logica successione tonale. Il piccolo Clavicembalo mezzo spiritoso e mezzo cascante è ormai detronizzato dal martellìo formidabile dei nuovi prodotti che il Silbermann lancia fra i musicisti: nuovi ideali scaldano le menti: lo spirito scorda la placida acquiescenza del passato per tentare la soluzione di dubbî prima sconosciuti: la vita moderna fa capolino nei genî maggiori, pronta a tuonare fra le masse non appena una scossa potente spezzi le ultime barriere del passato ed apra alle anime l'orizzonte del mondo contemporaneo.

Ed è allora che, nell'opera di Emanuele Bach, la Sonata si afferma cosciente nella moderna struttura. Non sono soltanto due temi che, esposti nel rapporto di prima a quinta o di prima a terza minore superiore, se la pagina è in minore, scendono ad una chiusa co-

mune: il che avveniva nei precursori. Sono per contro due veri enti logicamente connessi per quanto in apparenza diversi, ed i quali tendono a periodi particolari di sviluppo: segnando così una parte nuova, imperfettamente accarezzata nelle opere per tastiera precedenti, ove l'analisi tematica fraziona e suddivide le prime idee, e con aggruppamenti caleidoscopici ricava nuove bellezze dalle membra del tutto primitivo. Un vasto quadro che nella rispondenza delle tre parti onde è costituito riproduce le fasi di un largo trittico pittorico: ecco il primo tempo della Sonata, che costituisce l'elemento più interessante nello studio della sua composizione. In una prima fase due temi si espongono: ed è fra essi un occulto legame di rispondenza per cui, pure diversificandosi nel disegno ritmico e nel contenuto melodico, tuttavia serbano per lo spirito dell'ascoltatore quel nesso, che li rende inscindibili e quasi complemento necessario l'uno dell'altro. La legge dell'unità, su cui tanto insistemmo, piega ai suoi dettati quella della varietà, per modo da ottenere una parentela ideale anche fra questi schemi cozzanti. Il primo regolarmente è proposto nel tono d'impianto; il secondo entra alla quinta superiore, se il pezzo è in maggiore; alla terza minore, se la pagina è concepita in minore. Rari sono i casi in cui esso sia proposto ad un altro grado: il polo attivo della quinta o la luce più calda del maggiore relativo lo attraggono. Dopo un ritornello, che per lo più chiude questa prima parte, s'inizia la seconda che nei precursori solo a poco a poco e timidamente si afferma; ed essa comprende l'elaborazione dei temi, ricercandone lo spirito nei frammenti costitutivi, voltando e rivoltando le membra sparse di questi enti melodici con l'arte di chi faccettasse un prezioso diamante. Finchè, esaurita quasi la vitalità di tali creazioni, in una terza fase l'intero lavoro si riepiloga col ritorno dei due temi: solo il secondo è

riprodotto nel tono fondamentale del pezzo, onde questa fase di ricapitolazione si chiama anche fase di trasposizione. Una coda o perorazione può chiudere per maggiore efficacia l'edifizio, il quale sorge, s'innalza, si afferma nei tre momenti, come sul piedestallo granitico il capitello corona lo stelo marmoreo della colonna, trionfalmente campato nel sole.

È la formola ormai consacrata per cui, chiamando A e B i due temi, abbiamo lo schema:

$$\|: A - B :\| - \frac{B}{A} - A - B$$

oppure:

$$\|: A - B :\| - \frac{B}{A} - B - A.$$

E questo modulo ternario, figlio al paziente lavorìo di intere generazioni, si erige a forma tipica su cui le maggiori composizioni strumentali si modellano: conservando il nome di Sonata per il pianoforte e per gli strumenti con esso concertanti: intitolandosi Quartetto quando poggia sugli archi: abbellendosi infine di un nome assai antico — quello di Sinfonia — quando distribuisce la sua trama alle voci policrome delle falangi orchestrali: sempre retto dal bisogno supremo dell'unità, cui il ritorno dei temi e la formazione della parte mediana con semplici loro sviluppi cospira: sempre ossequente a tale triplice partizione cui il genio sembra sottrarsi solo per riaffermarne, con ritorni improvvisi, la inviolabile essenza. Chi ricorda il lungo cammino evolutivo tracciato dalle opere dei precursori, si accorge come esso si riassuma nel trapasso dalla semplice esposizione dei soggetti alla loro elaborazione, ossia alla loro analisi tematica costituente la fase centrale di questa forma. Orbene, il moto così affermato prosegue: ed è precisamente su tale parte che da Emanuele Bach ad Haydn,

a Clementi, a Mozart, si esercitano gli sforzi dei successori, ampliandone le risorse, accrescendone e rimutandone il contenuto passionale in progresso mirabile fino a Beethoven, che segnerà in tale corsa l'apogeo. È sempre il principio inviolabile dell'evoluzione che trae sino alle maggiori specificazioni il primo germe poco differenziato, che trascina a crescente eterogeneità ciò che dapprima si presentava omogeneo: ma in pari tempo è l'affermazione delle due leggi considerate, per cui l'unità s'impone come base di ogni manifestazione d'uno spirito coordinato e superiore, solo ricercando nella varietà un nuovo stimolo alla emozione estetica.

A questo primo tempo, come in tutte le forme cicliche, altri quadri si associano: e vale per essi la regola generale del *motus in fine velocior*, intesa a procurare maggior efficacia coll'irruenza del moto finale. Tuttavia questo principio puramente esterno soffre eccezioni, di cui i migliori modelli offrono esempio: bastando spesso la ricchezza dell'invenzione ed il particolare rapporto fra i diversi quadri per ottenere quello stesso effetto, che l'accelerazione del moto ricava da puri mezzi meccanici. Più pratica è la distinzione di questa forma in tre gruppi:

1° La *Sonatina,* o piccola Sonata, che per lo più è costituita da due tempi, raramente da tre, ed alla sua volta nel primo tempo presenta la formola ternaria di esposizione dei temi, sviluppo, ricapitolazione o trasposizione.

2° La *Sonata,* che comprende per lo più tre temi, raramente due soli, o quattro: ed anch'essa segue nel primo tempo la formola ternaria, aggiungendo spesso una coda per maggior efficacia di chiusura.

3° La *Grande Sonata,* composizione di particolare importanza ove i tempi salgono a quattro, raramente si limitano a tre soli, e che per l'imponenza con cui la

coda è svolta sembra nel primo tempo aggiungere alle tre fasi già nominate una quarta.

In queste varie manifestazioni la formola tipica dei tempi spesso ricorda il passato, allorquando le modificazioni apportate da Alessandro Scarlatti alla *ouverture* lulliana sancivano il modello Allegro-Andante-Allegro, passato poi nel Concerto Grosso dei violinisti italiani e per essi infiltratosi nella tecnica della tastiera. Quando i tempi salgono a quattro, con l'adozione del Minuetto che in Beethoven doveva assumere il nome di Scherzo, allora abbiamo lo schema ideale di Allegro-Adagio-Scherzo-Finale: ma anche in ciò la massima libertà è sancita dai compositori. Numero, successione di tempi, loro distribuzione, tonalità in cui i tempi di mezzo verranno concepiti, tutto può subire mutamento. L'opera 26 di Beethoven comincia con un Andante: senza Adagio abbiamo la Sonata op. 31, n. 2, con Allegro-Scherzo-Minuetto-Presto. L'opera 78 è formata di due Allegri, cui un brevissimo Adagio cantabile sembra dare, col contrasto, maggiore irruenza. Infine è noto il modello particolare fornito dalla Sonata melanconica di Moscheles, una tra le migliori opere di questo maestro, e dove tutto si riduce ad un tempo solo. Ciò che adunque costituisce l'essenza d'una tal forma non è già la cornice esteriore costituita dalla distribuzione ciclica dei tempi, ma piuttosto la struttura cardinale dell'opera, ove il modulo tripartito sale all'apogeo.

*
* *

Tutto quanto le forme minori hanno sancito diviene elemento tributario della Sonata. Il *lied* vi è rappresentato nelle sue varie manifestazioni, come nell'Adagio

cantabile della Sonata patetica: il Rondò riapparisce spesso nel finale: le forme di Danza hanno largo impiego sia nelle dirette manifestazioni del Minuetto, sia ancora nella ritmica dei tempi più mossi e negli Scherzi; infine il Tema con variazione lancia tra le fila imponenti di questa creazione il fascino del suo giuoco incantatore. Ed alla sua volta l'impianto del primo tempo di Sonata ci guida a conoscere la struttura del Concerto, al quale nuova libertà è concessa e nuove varianti si impongono per lo scopo di puro virtuosismo, cui la stessa natura sembra indirizzarlo: ai moduli ripartiti, sui quali indugiamo lo sguardo, si connette la Marcia di Concerto, che attinge le sue leggi nel primo tempo di Sonata, cui segue una coda o perorazione: ad esso pure si riattacca l'*ouverture* di concerto, ove l'effetto tende ad accrescersi per il contributo della stretta di chiusa. Onde la traccia che fino ad ora seguimmo, e che dalle prime simmetrie del *lied* ci guidò alle forme maggiori, trova in queste non solo la conferma delle sue leggi embrionali, ma ancora il rapporto di stretta parentela coi germi che le diedero origine. L'arte, che canta le sue vittorie attraverso al faticoso procedere delle generazioni, ha lasciato tracce evidenti del passato in queste forme, cui i compositori contemporanei si appressano con sacro rispetto, adorando. Il contributo di emozioni e di fedi, che essi apportano nel tempio della loro struttura architettonica, già si rimuta: ma l'imponenza delle cupole, la fantastica struttura dei minareti spinti con le guglie nel cielo si conserva inviolabile, come simulacro d'una bellezza che ancora non ha visto sorgere il drappello degli iconoclasti.

CAPITOLO III.

IL PIANOFORTE

***

Sinora, studiando il moto degli spiriti nei tempi e il progressivo sviluppo, ci siamo venuti famigliarizzando con le tendenze del nuovo periodo pianistico e con le forme di composizione in esso adottate. Giova ora indugiarsi sulla genesi del pianoforte, sul quale l'attività dei creatori modella il pensiero moderno.

L'origine prima dello strumento, tante volte dibattuta, e su cui la nazionale ambizione dei ricercatori concorse ad accumulare incertezze, è ormai rivendicata all'Italia, e legittima e richiede in quest'opera, all'Italia dedicata, un breve cenno sulle fasi e lo sviluppo della nuova tastiera. Il nome stesso sembra antico, fra noi, come risulta dalle notizie che il conte Valdrighi pubblicava. Le lettere infatti, indirizzate da Ippolito Cricca detto il Paliarino al duca Alfonso di Modena il 27 giugno e il 31 dicembre del 1591, parlano di un " istrumento Pian forte con l'organo di sotto ": e se esse non valgono a darci notizia sulla costruzione dell'opera, cui si riferivano, dicono abbastanza chiaramente che alcuni mezzi espressivi, nel giuoco del chiaroscuro, già dovevano esistere, anche all'infuori di quelli adoperati nei clavicembali perfezionati. Forse, come venne osservato, si trattava di migliorìe introdotte sull'antica tastiera: certo il successo dei nuovi saggi dovuti al Cristofori

lascia supporre nello strumento da lui ideato una piena e cosciente innovazione, lanciata fra gli scrittori e gli esecutori di musica da camera (1).

Le notizie sull'innovazione e l'invenzione ci trasportano a Firenze, nel 1711, fra gli ozî letterarî di Scipione Maffei. È per opera sua che in tale anno il *Giornale dei Letterati d'Italia* pubblicava un lungo articolo sopra un nuovo gravicembalo: in esso, colla scorta di apposito disegno, si procedeva alla illustrazione del pianoforte a martelli inventato da " Bartolomeo Cristofali, padovano, cembalista stipendiato del serenissimo principe di Toscana ". Il nome del Cristofali venne in seguito corretto in quello di Cristofari o Cristofori, come appare giustificato da un autografo scoperto e dalla segnatura, che sui cimelî tuttora esistenti egli adottava: però l'articolo rimane ancora la fonte più sicura per la storia del nuovo strumento. Esso venne ristampato nelle " Rime e Prose " del Maffei, edite in Venezia l'anno 1719: e questa data concorse a sostenere le ragioni di quelli, che attribuivano la proprietà dell'invenzione al Marius di Francia. Ogni dubbio, però, scompare quando si abbia riguardo alla identità fra lo studio del Maffei, riapparso nell'opera " Rime e Prose ", e lo scritto anonimo del " Giornale dei Letterati ", del 1711: la precedenza del Cristofori si chiarisce in luce anche più viva, avuto riguardo alla visita che già fin dal 1709 Ferdinando dei Medici avrebbe fatto al laboratorio dell'inventore, su

(1) Valdrighi L. F., *Musurgiana*, Modena, Olivari, 1879. Sul possibile significato della denominazione usata dal Paliarino, V. Ponsicchi C., nel *Boccherini* di Firenze, 1879, n° 6. V. ancora Puliti L., in *Atti del R. Istituto di Musica di Firenze*, più sotto citati: e, quale ottima guida, la Monografia di Hipkins A. J., *Description and history of the Pianoforte*, London, 1896, e lo studio da lui steso nel Diz. del Grove, art. *Pianoforte*.

iniziativa del Maffei: e la complicazione del meccanismo, la speciale costruzione del martello, lo scappamento, così minutamente descritti dallo scrittore di *Merope*, legittimano in queste pagine l'inclusione dell'intero documento, col disegno che accompagna l'articolo nell'opera indicata. Esso rievoca l'ambiente, la sfiducia, l'inerzia dei musicisti, i meriti del nuovo prodotto: e per le considerazioni che lo accompagnano, commenta in modo efficace le risorse della tastiera moderna, nei primi anni di vita.

Ecco, frattanto, le parole del Maffei.

Descrizione
d'un
Gravicembalo
col piano e forte;
Aggiunte alcune considerazioni sopra gli
strumenti musicali (1).

" Se il pregio delle invenzioni dee misurarsi dalla novità e dalle difficoltà, quella, di cui siamo al presente per dar ragguaglio, non è certamente inferiore a qualunque altra da gran tempo in qua si sia veduta. Egli è

(1) « *Rime* e *Prose* del sig. Marchese SCIPIONE MAFFEI. Parte raccolte da varî libri, e parte non più stampate. In Venezia, MDCCXIX, a spese di Sebastiano Coleti »: L'art. si trova a pag. 309-315. Lo stesso venne ristampato, su buona versione tedesca del Koenig, in MATTHESON, *Musikalische Kritik*, Amburgo, 1725; v. vol. III, pag. 340. Questa stessa versione riappare in PAUL O., *Geschichte des Klaviers*. Lipsia, 1868; v. pag. 105. Nell'opera capitale di RIMBAULT E. F., *The Pianoforte, its origin, progress and construction*, London, Cocks, 1860, è riprodotto l'articolo, il testo italiano, con a fronte la versione inglese.

noto a chiunque gode della musica, che uno de' principali fonti, da' quali traggano i periti di quest'arte il segreto di singolarmente dilettar chi ascolta, è il piano e 'l forte che corrisponde al chiaro e scuro della pittura: o sia nelle proposte, e risposte, o sia quando con artificiosa degradazione lasciandosi a poco a poco mancar la voce, si ripiglia poi ad un tratto strepitosamente: il quale artificio è usato frequentemente, ed a maraviglia ne' gran concerti di Roma con diletto incredibile di chi gusta la perfezione dell'arte. Ora di questa diversità, ed alterazione di voce, nella quale eccellenti sono fra gli altri gli istrumenti da arco, affatto privo è il cembalo; e sarebbe da chi che sia stata riputata una vanissima immaginazione il proporre di fabbricarlo in modo, che avesse questa dote. Con tutto ciò una sì ardita invenzione è stata non meno felicemente pensata, che eseguita in Firenze dal signor Bartolomeo Cristofali, padovano, cembalista stipendiato dal serenissimo principe di Toscana. Egli ne ha sinora fatti tre della grandezza ordinaria degli altri gravicembali, e son tutti riusciti perfettamente. Il cavare da questi maggiore, o minor suono dipende dalla diversa forza, con cui dal sonatore vengono premuti i tasti, regolando la quale, si viene a sentire non solo il piano, e il forte, ma la degradazione e diversità della voce, qual sarebbe in un violoncello. Alcuni professori non han fatto a questa invenzione tutto l'applauso ch'ella merita; prima, perchè non hanno inteso, quanto ingegno si richiedesse a superarne le difficoltà, e qual maravigliosa delicatezza di mano per compirne con tanta aggiustatezza il lavoro: in secondo luogo, perchè è paruto loro, che la voce di tale strumento, come differente dall'ordinaria, sia troppo molle, e ottusa; ma questo è un sentimento, che si produce nel primo porvi su le mani per l'assuefazione, che abbiamo all'argentino degli altri gravicembali; per altro

in breve tempo vi si adatta l'orecchio, e vi si affeziona talmente, che non sa staccarsene, e non gradisce più i cembali comuni; e bisogna avvertire, che riesce ancor più soave l'udirlo in qualche distanza. È stata altresì opposta eccezione di non avere quello strumento gran voce, e di non avere tutto il forte degli altri gravicembali. Al che si risponde prima, che ha però assai più voce, ch'essi non credono, quando altri voglia, e sappia cavarla, premendo il tasto con impeto; e secondariamente, che bisogna saper prendere le cose per lo suo verso, e non considerare per riguardo ad un fine ciò, ch'è fatto per un altro. Questo è propriamente strumento da camera, e non è però adattabile a una musica da chiesa, o ad una grand'orchestra. Quanti strumenti ci sono, che non si usano in tali occasioni, e che non pertanto si stimano de' più dilettevoli? egli è certo, che per accompagnare un cantante, e per secondare uno strumento, ed anche per un moderato concerto riesce perfettamente: benchè non sia però questa l'intenzione sua principale, ma sì quella d'esser sonato a solo, come il leuto, l'arpa, le viole da sei corde, ed altri strumenti de' più soavi. Ma veramente la maggior opposizione, che abbia patito questo nuovo strumento, si è il non sapersi universalmente a primo incontro sonare, perchè non basta il sonar perfettamente gli ordinarî strumenti da tasto, ma essendo strumento nuovo, ricerca persona, che intendendone la forza vi abbia fatto sopra alquanto di studio particolare, così per regolare la misura del diverso impulso, che dee darsi a' tasti, e la graziosa degradazione a tempo, e luogo, come per iscegliere cose a proposito, e delicate, e massimamente spezzando, e facendo camminare le parti, e sentire i soggetti in più luoghi.

Ma venendo alla struttura particolare di questo strumento, se l'artefice, che l'ha inventato, avesse così sa-

puto descriverlo, come ha saputo perfettamente fabbricarlo, non sarebbe malagevole il farne comprendere a' lettori l'artifizio: ma poichè egli non è in ciò riuscito, anzi ha giudicato impossibile il rappresentarlo in modo, che se ne possa concepire l'idea, è forza, ch'altri si ponga all'impresa, benchè senza aver più lo strumento davanti agli occhi, e sopra un disegno rozzamente da lui disteso. Diremo adunque primieramente, che in luogo degli usuali salterelli, che suonano con la penna, si pone qui un registro di martelletti; che vanno a percuotere la corda per di sotto, avendo la cima, con cui percuotono, coperta di dante. Ogni martello dipende nel suo principio da una rotella, che lo rende mobile, e le rotelle vanno nascoste in un pettine, nel quale sono infilate. Vicino alla rotella, e sotto il principio dell'asta del martello ci è un sostegno, o prominenza, che ricevendo colpo per di sotto, alza il martello, e lo spinge a percuoter la corda con quella misura d'impulsione, e con quel grado di forza, che vien dato dalla mano; e quindi viene il maggiore, o minor suono a piacere del sonatore: essendo agevole anche il farlo percuotere con molta violenza, a cagione, che il martello riceve l'urto vicino alla sua imperniatura, che vuol dire, vicino al centro del giro, ch'egli descrive; nel qual caso ogni mediocre impulso fa salire con impeto un raggio di ruota. Ciò che dà il colpo al martello sotto l'estremità della prominenza suddetta, è una linguetta di legno, posta sopra una leva, che viene all'incontro del tasto, e ch'è alzata da esso, quando vien premuto dal sonatore. Questa linguetta non posa però sopra la leva, ma n'è alquanto sollevata, e si sta infilzata in due ganasce sottili, che le son poste a questo effetto una per parte. Ma perchè bisognava, che il martello percossa la corda subito la lasciasse, staccandosene, benchè non ancora abbandonato il tasto dal sonatore; ed era però neces-

sario, che il detto martello restasse subito in libertà di ricadere al suo luogo; perciò la linguetta, che gli dà il colpo, è mobile, ed è in tal maniera congegnata, che va in su, e percuote ferma, ma dato il colpo subito scatta, cioè passa; e quando lasciato il tasto ella torna giù, cede, e rientra, riponendosi ancora sotto il martello. Questo effetto ha conseguito l'artefice con una molla di filo d'ottone, che ha fermata nella leva, e che distendendosi viene a battere con la punta sotto la linguetta, e facendo alquanto di forza la spinge, e la tiene appoggiata a un altro filo d'ottone, che ritto, e fermo, le sta dal lato opposto. Per questo appoggio stabile, che ha la linguetta, e per la molla, che ha sotto, e per l'imperniatura che ha dalle parti, essa si rende ora ferma, ed ora pieghevole, secondo il bisogno. Perchè i martelli ricadendo dopo la percossa non risalissero, e ribattessero nella corda, si fanno cadere, e posare sopra una incrociatura di cordoncini di seta, che quetamente li raccoglie. Ma perchè in questa sorte di strumenti è necessario spegnere, cioè fermare il suono, che continuando confonderebbe le note, che seguono, al qual effetto hanno le spinette il panno nelle cime dei salterelli; essendo anche necessario in questo nuovo strumento l'ammorzarlo affatto, e subito; perciò ciascheduna delle nominate leve ha una codetta, e sopra queste codette è posto un filare, o sia un registro di salterelli, che dal loro uffizio potrebbero dirsi spegnitoi. Quando la tastatura è in quiete, toccano questi la corda con panno, che han sulla cima, e impediscono il tremolare, ch'essa farebbe al vibrarsi dell'altre sonando: ma compresso il tasto, ed alzata da esso la punta della leva, viene per conseguenza ad abbassarsi la coda, ed insieme lo spegnitoio, con lasciar libera la corda al suono, che poi s'ammorza lasciato il tasto. Ma per conoscere più chiaramente ogni movimento di questa macchina, e l'in-

terno suo artifizio, si prenda per mano il disegno, e si osservi a parte a parte la denominazione di esso.

Spiegazione del disegno.

a) corda.

b) telajo, o sia pianta della tastatura.

c) tasto ordinario, o sia prima leva, che col zoccoletto alza la seconda.

d) zoccoletto del tasto.

e) seconda leva, alla quale sono attaccate una per parte le ganasce, che tengono la linguetta.

f) perno della seconda leva.

g) linguetta mobile, che, alzandosi la seconda leva, urta, e spinge in su il martello.

h) ganasce sottili, nelle quali è imperniata la linguetta.

i) filo d'ottone schiacciato in cima, che tien ferma la linguetta.

l) molla di fil d'ottone, che va sotto la linguetta, e la tiene spinta verso il filo fermo, che ha dietro.

m) pettine, nel quale sono seguitamente infilati tutti i martelletti.

n) rotella del martello, che sta nascosta dentro al pettine.

o) martello, che spinto per di sotto dalla linguetta va a percuoter la corda col dante, che ha su la cima.

p) incrociatura di cordoncini di seta, fra' quali posano l'aste dei martelli.

q) coda della seconda leva, che si abbassa nell'alzarsi la punta.

r) registro di salterelli, o spegnitoi, che premuto il tasto si abbassano, e lasciano libera la corda, tornando subito a suo luogo per fermare il suono.

s) regolo pieno per fortezza del pettine.

Due pianoforti del Cristofori sono tuttora in possesso di amici e cultori dell'arte. L'uno, datato 1720, appartiene alla signora Ernesta Mocenni Martelli di Firenze: l'altro, datato 1726, è nel museo Krauss fiorentino. Ed i perfezionamenti, da cui quest'ultimo è caratterizzato in confronto al primo, rivelano l'attività intelligente ed operosa del Cristofori, già sensibile nel solo spazio di sei anni, intercedente fra l'uno e l'altro: tantochè A. J. Hipkins, provando nel 1878 il gravicembalo del museo Krauss, aveva agio di rilevarne e vantarne la dolcezza di tocco, la prontezza del giuoco e una certa sonorità non del tutto sgradevole (1).

Bartolomeo Cristofori moriva nel 1731, in età di 80 anni, lasciando un allievo in Giovanni Ferrini, noto per la descrizione che di un suo pianoforte fece il Burney, il quale aveva avuto agio di provare lo strumento nel 1771. La data di questo pianoforte del Ferrini risale al 1730: esso fu acquistato da Elisabetta Farnese, regina di Spagna, e da essa legato al famoso cantante Farinelli. Altri allievi o seguaci del Cristofori furono Geronimo di Firenze, Gherardi di Padova: ma presto l'arte di tali costruzioni esulava dall'Italia, procurando ad altre terre il lucro commerciale della nostra invenzione (2).

---

(1) V. Puliti L., *Cenni storici della vita del Ser.mo Ferdinando dei Medici*. Firenze, 1874: descrive il pianoforte del 1720. Per il raffronto fra la meccanica dell'uno e dell'altro, v. i disegni che accompagnano la monografia cit. dell'Hipkins nel Grove. Cfr. Ponsicchi C., *Il Pianoforte, sua origine e sviluppo* (con tavole). Firenze, 1876.

(2) Nelle *Reminiscences*, durante l'anno 1779, Michael Kelly, osservava: « As good pianofortes were in these times scarce everywhere — *in Italy particulary*, mi father bought a grand one made by one of the first London makers ». (Siccome buoni pianoforti erano in questo tempo rari dovunque, *specialmente in Italia*, così

Frattanto Marius in Francia, Schroeter in Germania presentavano saggi di pianoforti che contribuirono ad accendere più tardi le dispute sulla priorità del ritrovato. La logica delle date, però, non ammette dubbiezze. Il *clavecin à maillet* del Marius risale al febbraio del 1716, e la descrizione, avvalorata da disegno, apparisce nei numeri 172, 173, 174 della raccolta *Machines et inventions approuvées par l'Académie Royale des Sciences, tome troisième: depuis 1713 jusqu'en 1719. A Paris MDCCXXXV.* Quanto allo Schroeter, la nascita stessa, risalente all'anno 1699, è già argomento per affievolire le pretese sue sopra un'invenzione, lungamente attribuitagli fra le nazioni sorelle. Stando alle dichiarazioni dello Schroeter, egli avrebbe imaginato il nuovo strumento fin dal 1717 — data sempre posteriore ai saggi del Cristofori — : due pianoforti vennero poi da lui presentati alla corte di Sassonia nel 1721. Forse più teorico che pratico, certo uomo di studio e di personali iniziative, elevò specialmente le sue pretese nella lettera indirizzata al Mitzler, che fu da questo pubblicata nella *Neue eröffnete musikalische Bibliotek* di Li-

---

mio padre ne comperò uno a coda fatto da uno dei primi fabbricanti di Londra).

In ciò lo spirito pratico inglese sembra aver inteso per tempo il vantaggio commerciale che si poteva trarre dal nuovo ritrovato. Così è certo che dopo la venuta di Cristiano Bach in Inghilterra (il che fu nel 1759, e non nel 1763 come scriveva il Rimbault) « tutti i fabbricanti di clavicembali di questa regione » sono parole del Burney nella *Ree's Cyclopaedia* del 1819 « diedero ogni loro fatica alla costruzione di pianoforti ». Onde i pianoforti a tavolino (*square piano*) fabbricati dallo Zumpe e dal Backers nel decennio 1765-75 preparano all'ambiente londinese quella supremazia, che con Broadwood e Stodard, con Kirkman e Shudi più non doveva sfuggirgli. L'ortografia naturalizzata inglese di alcuni nomi, in origine germanici, dimostra sempre più la forza attrattiva dell'ambiente.

psia (1). E poich'egli faceva allusione ad un altro ingegnoso uomo di Dresda (*ein anderer sinnreicher Mann*) così non riesce inutile qui ricordare Goffredo Silbermann, cui l'allusione si riferisce: perfezionatore valente e geniale dei primi prodotti, e la cui fortuna condusse nella seconda metà del settecento gli scrittori di storia a considerarlo spesso come il vero inventore. Onde nel 1780 il De La Borde in Francia seguitava a ripetere che " il pianoforte fu inventato circa vent'anni or sono a Friburgo, in Sassonia, dal Silbermann " (2): e Arouet de Voltaire redivivo avrebbe potuto esclamare: *Et voilà justement comme on écrit l'histoire.* Del resto l'esame dell'opera dovuta al Silbermann, su cui il grande Sebastiano alla corte di Prussia diede parere negativo, dimostra una derivazione piuttosto dai saggi del Cristofori che non da quelli dello Schroeter: cosa non difficile a comprendersi, quando si sappia che una versione accurata dell'articolo del nostro Maffei, a cura di Koenig, era stata edita in Germania dal Mattheson fin dal 1725: sul che il *Musikalische Lexicon* del Walter, stampato a Lipsia nel 1732, attribuiva il ritrovato all'inventore italiano. Infine non è forse fuor di luogo notare che, per dichiarazione stessa del Silbermann, i primi suoi saggi vennero fatti nel 1726: un anno quindi era già trascorso dalla pubblicazione di Mattheson e Koenig, che metteva gli studiosi germanici in possesso della descrizione, stesa da Scipione Maffei.

---

(1) Volume III, pagg. 474-476. Venne riprodotta nell'opera del Marpurg, *Kritische Briefe über Tonkunst.* Berlin, 1764; v. vol. III, pag. 85. Si accalorò nella quistione Paul O., *Geschichte des Klaviers*, 1868, pag. 82; v. Puliti L., *Studio sul Cristofori*, negli « Atti del R. Istituto di musica di Firenze ».

(2) *Essai sur la Musique ancienne et moderne.*

*
* *

Stabilite le origini, breve riesce il cammino che ci si para dinanzi. Osservava l'Emerson che " gli uomini camminano come profeti viventi di un'era prossima ". L'ambiente ne dirige l'attività creatrice: la voce di questa, come la tromba evocatrice del giudizio, chiama a raccolta gli spiriti, e traccia la via alle nuove ricerche.

Così a poco a poco, mentre si tentano nuove perfezioni alla meccanica primitiva, anche la forma si altera. I modelli di cui si disse (Cristofori, Marius, Silbermann) seguivano per la cassa le strutture adottate nel clavicembalo antico. Appartenevano in altri termini ai modelli dell'attuale pianoforte a coda, detto *grand piano* in Inghilterra, *piano à queue* in Francia, *flügel* in Germania. Ora verso il 1760 (se la data proposta dal Fischof si ritiene accettabile) già comincia ad apparire la forma quadrata del pianoforte a tavolino, conosciuto presso gl'inglesi come *square piano*, detto *piano carré* dai francesi e *tafelförmiges piano* in lingua tedesca. Cristiano Ernesto Frederici di Gera è il primo costruttore di questo tipo, tuttora ricordato da un modello presso lo stabilimento Broadwood di Londra. Il Frederici era allievo del Silbermann, la cui importanza nella diffusione del nuovo ritrovato è innegabile. Così altro allievo suo fu lo Zumpe (forse in origine Zumpt) (1) che tra il 1760 e il 1770 lavora e produce simili modelli in Londra, centro ormai di una industria già at-

(1) Allo stesso modo il nome inglese Shudi, già citato in nota, procede forse dalla trasformazione di un originale Tschudi; Kirkman da Kirchmann.

tiva. Il più antico pianoforte a tavolino dello Zumpe, di cui si abbia notizia, risale al 1766.

Mentre tali cose accadono, nella nostra Italia, ove la prima invenzione si maturava, sorge per opera di un solitario il pianoforte verticale, destinato a rimanere obliato nella casa del suo stesso ideatore, che lo costruiva in Gagliano di Mugello. Il cimelio scoperto da Cesare Ponsicchi, e da lui descritto nel giornale *La Nuova Musica* (1), costituisce la gloria ignorata di don Domenico del Mela, di cui reca la firma con l'anno 1739. È un pianoforte a martelli con meccanismo di costruzione particolare: preceduto nella forma verticale dai clavicembali a penna del Rigoli fiorentino, precede di oltre 60 anni la forma verticale su cui prese brevetto nel 1800 Isaac Hawkins, dandole il nome di piano *cabinet*. Onde, se si pensa che il verticale diagonale ora in uso nasce dalle innovazioni del Wornum nel 1811 e 1813, non si può sconoscere il valore del nostro oscuro italiano: e, di fronte a tanti ricercatori ingegnosi obliati, si finisce col ricordare la triste conclusione del Saint-Pierre: *Les hommes ne veulent connaître que l'histoire des grands et des rois, qui ne sert à personne.*

Col progredire degli anni, nuovi perfezionamenti accrescono le risorse e complicano la meccanica del pianoforte. Nel 1772 Backers inventa il meccanismo inglese: nel 1777 Stein trova il sistema viennese, destinato ad esercitare larga influenza negli inizî della scuola pianistica mozartiana, e su cui spesso ci intrattenemmo nel primo capitolo. In questo sistema il martello, imperniato direttamente sul tasto, senza altro intermediario di leve, consentiva una speciale leggerezza e facilità di giuoco pianistico, evidente in chi ne osservi per brevi istanti

(1) Firenze, anno II (1898), n. 21, con disegno.

il disegno (1): e fu per l'appunto l'invenzione dello Stein che, applicata nel 1794 ai pianoforti a tavolino a coda ed ai verticali da Andrea Streicher, concorse a diffondere i dettati della scuola pianistica viennese.

Ora l'iniziativa degli inventori, non più ristretta alla fase degli incunaboli, tende ad accrescere la potenzialità dello strumento in suono, risorse, resistenza ed estensione. Le cinque ottave dei primi saggi, nel 1790 sono estese dal Broadwood a cinque e mezza, nel 1794 a sei: il pianoforte Erard, su cui Liszt si presenta in Parigi nel 1824, già ne misurava sette, mentre il doppio scappamento, dallo stesso Erard inventato nel 1821, concede nuova obbedienza e celerità massima di ripetizione all'assieme. I pedali, dapprima cresciuti sino al numero di cinque con pretese di imitare fagotto e chitarra o battere cassa e piatti, a poco a poco si sono ristretti a due, il cui impiego razionale basta alle sfumature irraggiungibili col semplice tocco della mano (2). L'opera intelligente di artisti quali Clementi e Cramer, Herz Pleyel e Kalkbrenner, indirizzandosi direttamente alla fabbricazione, ha dato largo incremento a tuttociò che la poesia del pianoforte sembrava richiedere: virtuosi del valore di Liszt, Chopin e Thalberg, a grado a grado segnalando i difetti ancora inerenti ai nuovi prodotti, son venuti piegando i costruttori a crescente maestria. E il colosso moderno, blindato nel telaio come un guer-

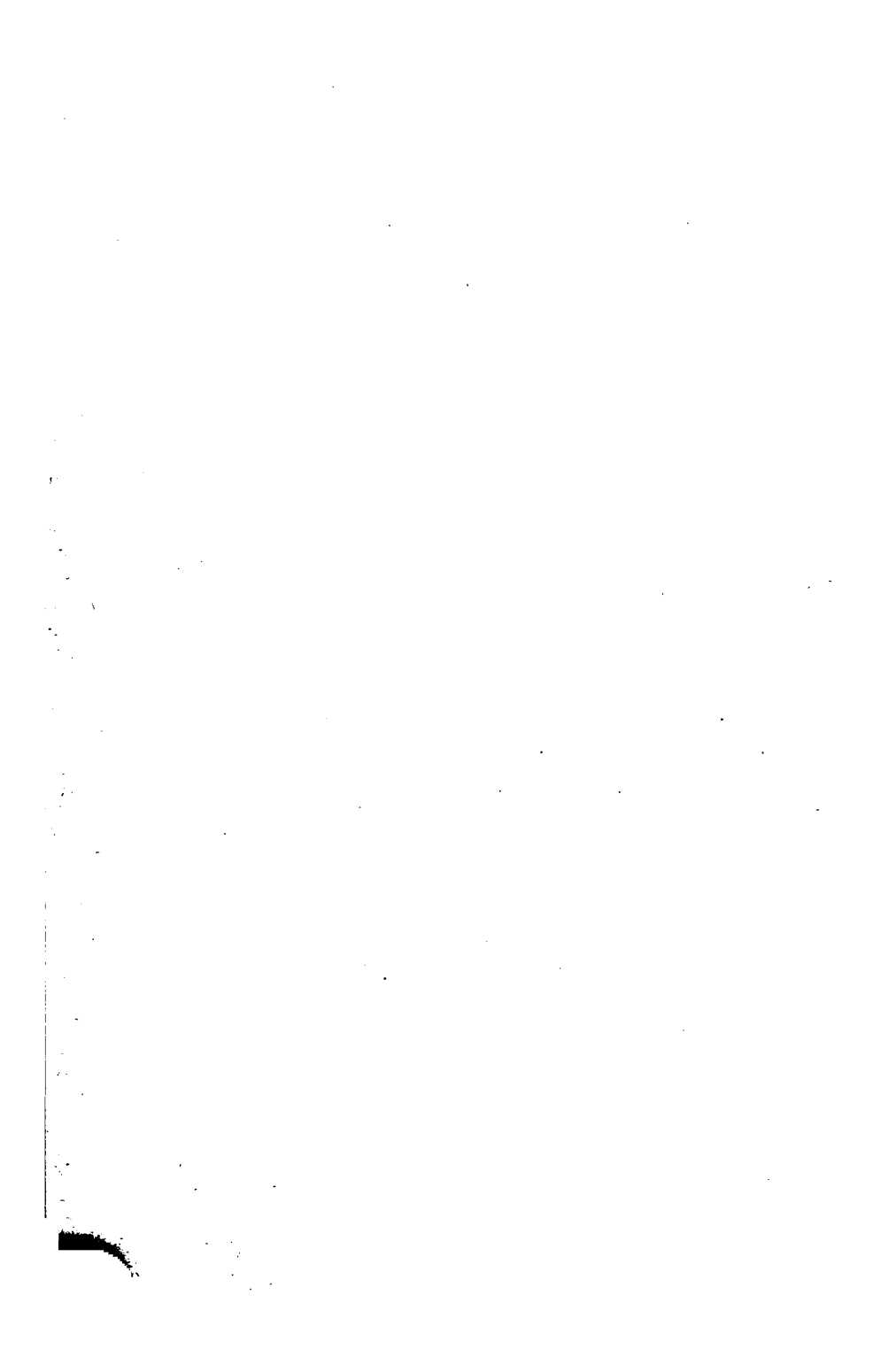
---

(1) V. l'art. dell'Hipkins nel Grove, figura 10.

(2) Anche per quanto si riferisce allo sviluppo della tecnica e dell'arte del pedale (quest'ultima parte, per l'Italia, verrà trattata più avanti nello studio dei metodi), chi brama notizie riassuntive potrà vedere l'art. di A. J. Hipkins nel Grove, voce *Pedals*, n. II e seg. Lo studio e l'incremento nell'uso del pedale storicamente si riconnettono col nostro Pollini, cui seguono Thalberg, Henselt e Liszt: nello sguardo sui metodi, sopra ricordati, il lettore vedrà le regole che il Pollini tracciava.

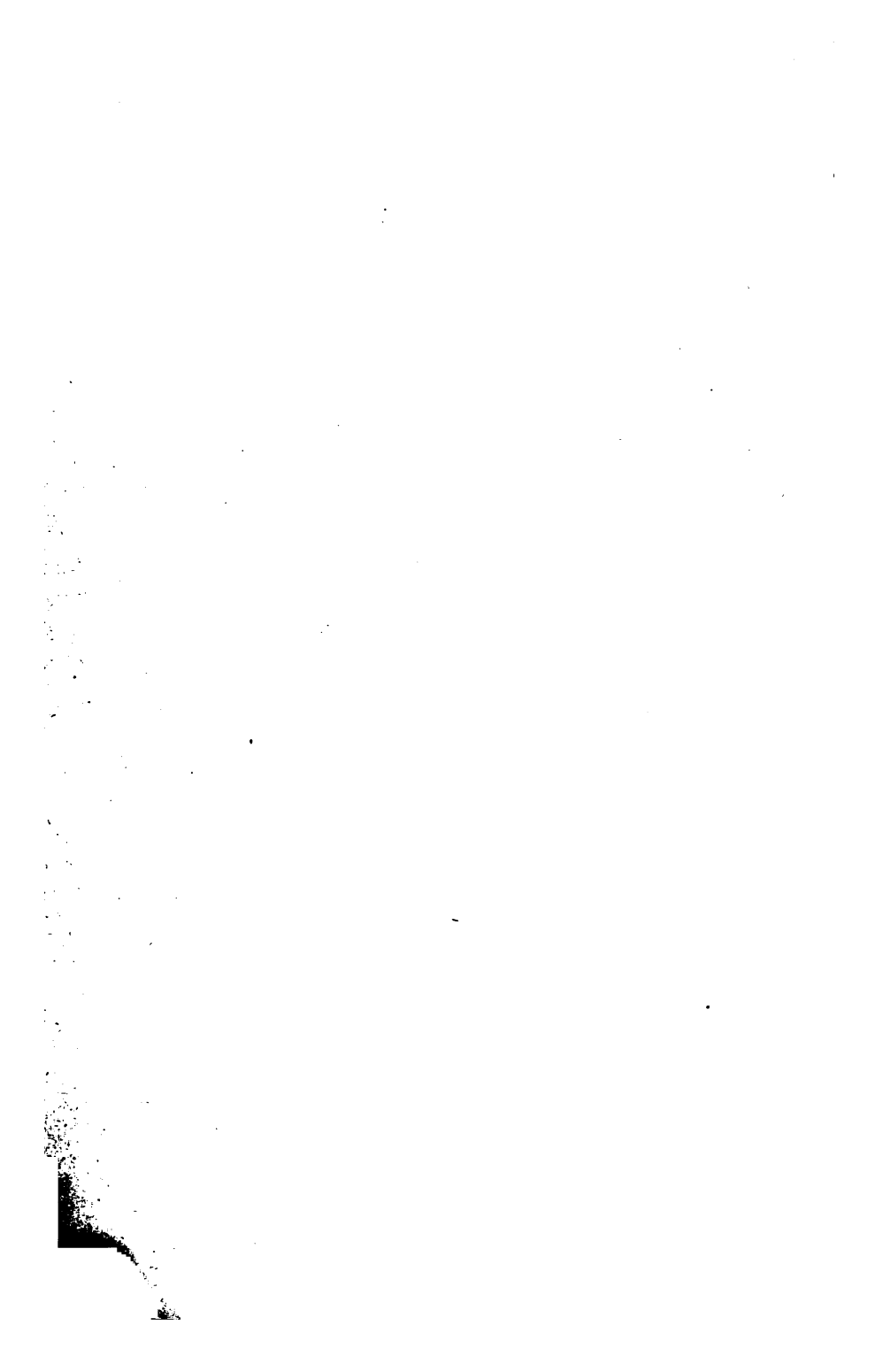
riero pronto alla lotta, dolce nella carezza come l'onda leggera del mare, e come questa terribile nelle ore di collera scatenata, guarda sdegnoso i primi saggi ancora vacillanti ed incerti: lieto se sulla tastiera ricchissima si verrà indugiando la mano di chi, come sul clavicembalo passato, tracciava nuove forme alla turba adorante dei posteri (1).

---

(1) Su quest'ultima parte, per quanto si riferisce alla pratica della costruzione, dati interessanti si leggono nella Rivista *Zeitschrift für Instrumentenbau,* di Lipsia. V. ancora André K. A., *Der Klavierbau,* 1855; Fischof, *Versuch einer Geschichte des Klavierbau,* 1853; Hipkins e Rimbault più volte citati; e per notizie sommarie: Passagni L., *Il pianoforte.* Milano, Pigna, n. di cat. 3845, *Come è fatto il pianoforte,* pagg. 26 e seg.

PARTE SECONDA

L'ITALIA

CAPITOLO I.

SGUARDO GENERALE

§ I.

Già venne notato come il momento storico e l'ambiente proprio ad un'epoca, favorendo speciali orientazioni del pensiero e modificando l'impulso che lo regge, stampino in ogni periodo di produzione un'impronta speciale. Eppure in tanto rivolgere d'ideali una cosa permane immutata, o sottoposta a così lenta evoluzione, da rendere assai difficile l'afferrarne i cangiamenti. Essa risiede in quel fondo oscuro di tendenze ataviche per cui una razza dall'altra si differenzia, e ciascuno fra i suoi stessi rami, se lungamente sia vissuto sopra uno speciale territorio con usi e forme suggerite da ragioni di naturale adattamento, a sua volta si disgiunge dai rami collaterali. A formare questo fondo di razza concorre la somma dei coefficienti organici tramandati dai padri, la somma delle modificazioni recate dall'ambiente fisico, la somma delle abitudini provocate da questo e dalle necessità di sviluppo, la somma delle scosse emozionali che il lungo ripetersi di eccitazioni esterne costanti ribadiva nelle generazioni. Sono tristi inverni e pensosi che incombono sugli spiriti del settentrione, sono fioriture primaverili e carezze di zefiri e splendor di meriggi e notti lunari fascinatrici che sognano e cantano nella coscienza dei felici abitatori meridionali. Ed il carattere della razza, emanazione ideale di lunga consuetudine fra uomini e cose, attraverso ad ogni altra

influenza si conserva, e fra gli atti della vita pratica e di mezzo alle artistiche manifestazioni sporge il capo coronato dal nimbo dei secoli.

Ecco il fondo già noto a noi, che ritroveremo in Italia. In tutto il nuovo ciclo di produzione su cui volgeranno i nostri sguardi, malgrado il triste avvicendarsi di reggimenti politici e di straniere oppressioni, fra lo stesso tumultuare del periodo rivoluzionario e l'evolversi vertiginoso di avvenimenti che attraverso a lotte e dolori infiniti dovevano condurci alla rivendicazione contemporanea, lo spirito italico conserva quella schietta impronta di chiarezza spontanea e di naturale facilità, che nello studio sul Clavicembalo abbiamo elevato a simbolo dell'arte nostra. Mutati i tempi, le forme ed il contenuto passionale rimutano: tuttavia la ricerca delle prime e l'elaborazione del secondo sempre con uno stesso fondo si connettono. Il nostro spirito tramezza fra la leggerezza brillante francese e la nebulosa profondità delle razze germaniche: più solidi dei nostri vicini d'oltr'Alpi, più agili degli altri, cediamo facili all'intuizione, senza troppo preoccuparci della elaborazione finale. Osservatori, scienziati, filosofi del passato, cospiratori del periodo di rivendicazione, statisti della nuova Italia o industriali dell'ora presente, è sempre in noi vivo il fascino dell'emozione che ci rende facili alle manifestazioni dell'arte: che se l'attuale cosmopolitismo invadente livella le tendenze europee e d'influssi stranieri imbeve l'arte, non cessa perciò il nostro carattere dal manifestarsi nella particolare simpatia con cui dall'esterno accoglie i generi più a noi confacienti. La musica italiana predilige la plastica bellezza del canto espressivo, la chiarezza della linea melodica, i ritmi netti, quadrati, perspicui. Consenziente in ciò alla nostra natura sentimentale ed emotiva, trova essa un addentellato nella musa viennese, che per tanti lati si differenzia

dal rigido e profondo carattere germanico. Un valzer viennese è a tutti fra noi accessibile: un corale schiettamente germanico, sebbene netto e melodico nelle sue quattro parti, potrebbe riuscire pesante e meno accetto. Il colore e la flessuosità espressiva dei nostri direttori d'orchestra, lo slancio delle falangi strumentali italiane elettrizzano il viennese e nei suoi maestri trovano nuovo riscontro: mentre la leggerezza delle forme accarezzate dai musicisti austriaci sembra avvicinarsi meglio alla plastica bellezza che nelle opere italiane raggiungeva l'apogeo.

L'artista italiano è tra i più facili impressionisti, trasformando in arabeschi melodici:

> Ces premiers mouvements
> Qui d'une impression nous font des sentiments.

E poichè l'opera d'arte balza rapida all'esterno, scaricando nell'atto riflesso la potenza eccitatrice che l'emozione aveva in noi suscitato, così la sua profondità è spesso sostituita dalla immediata chiarezza intuitiva. In altri termini, la creazione incosciente ci è più facile che non la cosciente e meditata riflessione sulle prime forme che la scossa esterna eccitatrice suggeriva: l'amore della bellezza esterna tiene in iscacco la ricerca di una maggiore profondità dell'intimo contenuto: la forte potenzialità emozionale si compiace di accenti e formole espressive che ricordano la tendenza nostra al canto, e per molti lati potrebbero rendere accettabili le teorie spenceriane sull'origine dell'arte musicale.

Date queste tendenze, che la musicalità delle voci in Italia accentuava, si spiega il fiorire delle forme chiuse fra noi ed il virtuosismo del canto, i quali trovano alla loro volta palestra nell'opera in musica. È in altri termini un incalzare di coefficienti fra loro connessi, che l'osservatore scinde per necessità di indagine, ma che

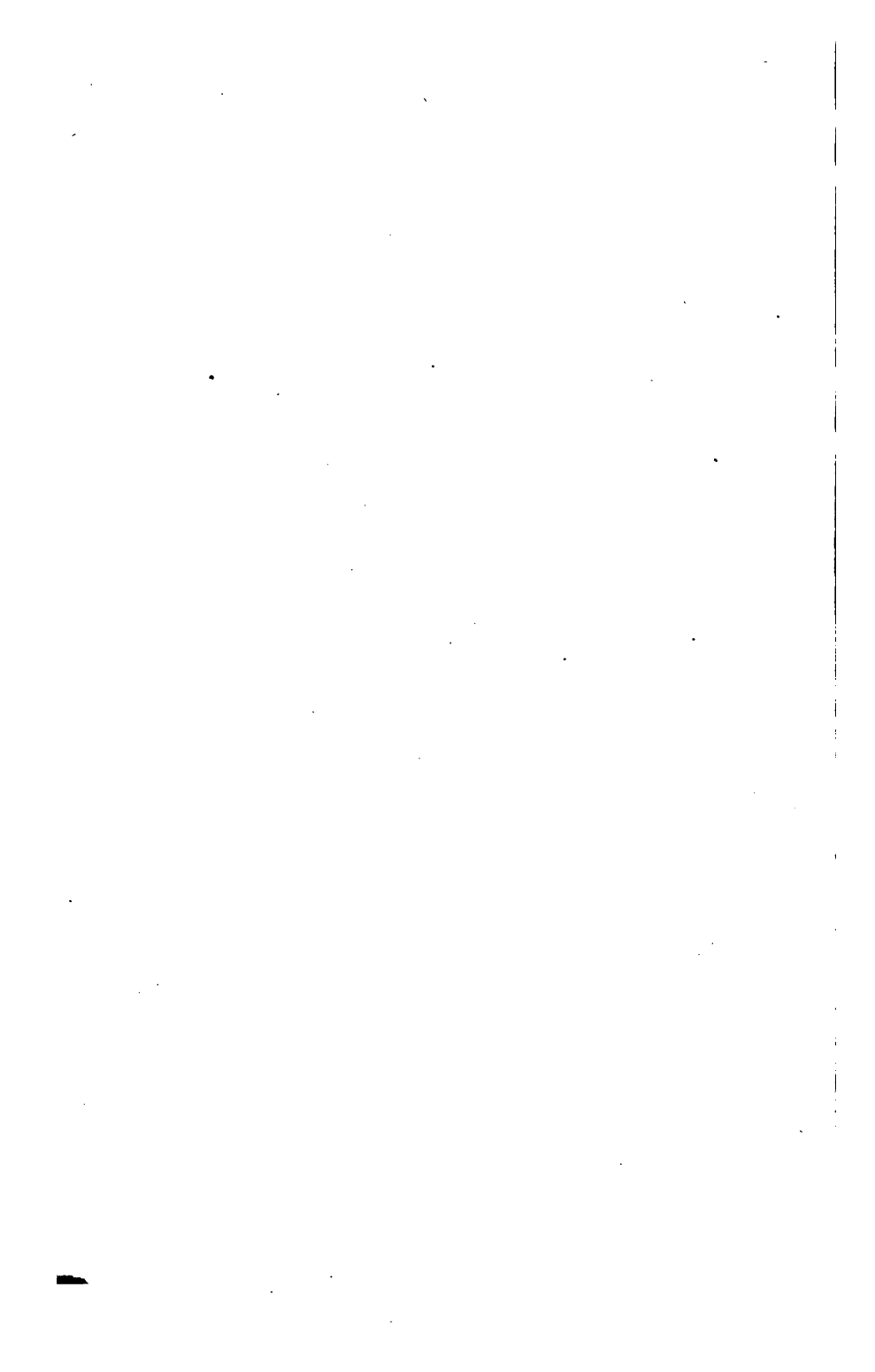
agiscono con stretta e costante ed infaticata concordia. Il sorgere della monodia accompagnata nel cinquecento declinante, l'affermarsi di tali forme nelle " Nuove musiche del Caccini „ e negli sforzi della Camerata fiorentina sull'aurora del seicento, il fiorire del melodramma nelle terre italiane non costituiscono fenomeni capricciosi, ma piuttosto vanno considerati quali dichiarazioni pratiche di un principio spesso inconsciamente vagheggiato. Gli stessi difetti imputabili allo sviluppo dell'arte musicale, fra noi, confermano queste osservazioni. Così chi consideri anche leggermente le forme fisse dell'opera antica italiana — e per essa intendo le schiette manifestazioni del periodo più puro, non esclusa la produzione iniziale del Verdi — s'accorge come l'architettura elegante da cui venivano governate mitighi di molto il severo giudizio dei modernissimi. Di fronte al concetto organico di un vero dramma, in cui la musica debba seguire al più presso l'azione, queste forme stereotipe divengono pressochè ridicole; ma come semplici forme di bellezza indipendente, vaghe corolle di una fioritura provocatrice di pure emozioni estetiche, la " grande aria „ ed i rampolli minori continuano ad essere modelli logici e preziosi, nati da quello stesso bisogno di unità nella varietà che nella ricchezza istrumentale dei classici sanciva il tipo primitivo della Sonata, con leggi immutabili e col " da capo „, costituito dai ritornelli. Da questo e non da altro punto di vista conviene considerare lo spirito musicale italiano: bisognoso dell'espansione immediata, e quindi ricercatore di brevi quadri melodici: innamorato della pura bellezza simmetrica dei temi, ed in conseguenza meno propenso alla profondità degli intrecci polifonici: bramoso infine di assaporare tutta l'intima essenza melodica di queste piccole arie ritmate, figlie ai generi per danza, epperciò ancora trascinato a quel basso modesto arpeggiante cui

l'Alberti veneto affidava il suo nome, e che segna tristemente il trapasso alla povertà armonica del periodo considerato.

Ora, lo sviluppo del canto limita a sua volta le creazioni per la tastiera, poichè i maestri, che tendono al successo e per questo raggiungere scrutano le tendenze della massa, vengono cacciati senza remissione alle scene, indebolendo sempre più la produzione istrumentale. Si coltiva il pianoforte, ma quale mezzo, non fine: e chi vada sfogliando le pagine degli storici italiani (come talvolta faremo riportando i brevi tratti in cui essi discorrono dell'arte nostra), o svolga le memorie compilate sui nostri Conservatorî, trova nei primi sotto il nome di musica raccolti i soli fatti od i soli successi teatrali, e nelle seconde rinviene copia infinita di operisti, numero scarso di scrittori per la tastiera o per le risorse più ampie orchestrali. Il diffondersi ed il popolarizzarsi progressivo dell'arte ha spopolato i piccoli templi raccolti e misteriosi, ove la voce discreta del clavicembalo narrava in trilli e movenze compassate un sogno di arte tranquilla. Ormai la scena diviene l'aula amplissima del tribunale, ove l'autore attende dubitoso la sentenza. I servitori principeschi del passato, come Wagner accennando ad Haydn chiamerà i musicisti irreggimentati nelle Corti signorili, spariscono col decadere delle vecchie istituzioni: ai calzoni corti, ai galloni ed alle parrucche di parata si vanno sostituendo quelle foggie aderenti come maglia alle coscie, che stranamente si alternano ai famosi calzoni " a gamba d'elefante ", larghi e lunghi così, da nascondere il piede. Gli abiti " americani " dal collare larghissimo e dalle larghe falde ci parlano intorno al 1829 del Nuovo mondo, prima trascurato: i " redingotes " di color verde o azzurro cupo, con collare di velluto nero, risentono la moda di Francia: i " gros de Naples ", i colori " vin de Bordeaux,

chamois, vert thè „, i " bouffans „ sulle maniche " alla mammalucca „ o le fogge " oreilles d'éléfant „ confermano il bisogno di appagare la frivolezza della moda con suggello d'importazione straniera. E, di pari passo con quest'invasione di forestierume, anche la nazionalità delle cose nostre musicali, già compromessa fin dal cadere del clavicembalo, si ammorza.

In ispecie l'egemonia dell'arte strumentale, passata definitivamente alla Germania, minaccia sull'inizio del periodo da noi considerato un'invasione fra i nostri istrumentisti: e non appena il risveglio intorno alle prime decadi dell'ottocento si verifica, l'influenza diviene manifesta. Con Muzio Clementi molta italianità ancora vibrava attraverso all'assorbimento di suggestioni straniere: dopo di lui dovremo riconoscere che non impunemente sull'umanità musicale era brillato lo splendore di Haydn, Mozarth, Beethoven. Ed a quel modo che i successori in Germania trarranno dai grandi del passato nuovo impulso, rivelando spessissimo gli addentellati con questi precettori dell'universo, così la scuola pianistica italiana risorgente subirà il fascino di forze che per l'intero campo degli artisti si diffusero, e sembrarono quasi riassumere le formole supreme dell'arte. Così avverrà che, ogniqualvolta il pianista italiano cerchi di elevarsi nobilmente alla contemplazione del vero genere formale, cui la musica pura chiede regole ormai definite, si troverà modo di gridare all'abbandono delle nostre tradizioni, all'imitazione straniera: quasi che voce e movenza e contenuto della dizione, tutto dovesse subordinarsi al genere dall'autore prescelto. Anzi, il distacco fra le tendenze melodrammatiche e le forme istrumentali, cui il pianoforte si inchina, condurrà a poco a poco la gran massa degli scrittori dilettanti d'arte a dire " tedesco „ tuttociò che si lanci alla ricerca delle forme pure: dimenticando che la schiera nobilissima

dei violinisti italiani in esse eccelleva, e peregrinando l'Europa predicava il verbo artistico del nuovo vangelo, e nel Primo tempo di Sonata additava l'apogeo alla futura grandezza. Questo strano contegno turberà e varrà a trattenere i deboli e i timidi: ma contro di esso insorgerà provvidenziale la stessa energia dell'epoca nuova. Il graduale affinarsi dei tempi, l'agitarsi progressivo delle coscienze, incapaci di riposare nella fede, il muovere dal dubbio alla speranza e da questa a nuovo dubbio tormentoso, l'inquietudine dell'anima contemporanea, in cui lo sfacelo di vecchie utopie ha acuito la maliosa tentazione del sogno e del mistero: tutti questi coefficienti riuniti spingeranno inesorabilmente la musica fuori delle formole fisse, lungi dalle cornici ristrette, lungi dalla determinatezza eccessiva che la parola cantata vi reca: e dinnanzi all'artista, sognatore impenitente, si aprirà sempre più fascinatore il campo sterminato delle creazioni sinfoniche, il pelago insidioso dei romantici, la seduzione incompleta degli avveniristi.

CAPITOLO II.

L'AMBIENTE (1)

(1) L'intero ambiente settecentistico forma le premesse del momento, su cui vertono le nostre ricerche: e sul suo speciale carattere si può attingere luce da una doppia categoria di fonti. La prima serie riguarda quegli scritti che, senza speciale intento sistematico, vennero stesi da osservatori nei diversi periodi in cui lo spirito italiano si manifestava: la seconda abbraccia le vere e proprie opere storiche.

Collocheremo nella prima serie le notizie raccolte da viaggiatori che, nell'inizio del periodo considerato, peregrinarono l'Italia. Tengono fra essi il primo posto, per numero, i francesi, spesso partigiani: seguono inglesi, tedeschi, spagnuoli. Ricca bibliografia di questi viaggi è consegnata nell'opera di ALESSANDRO D'ANCONA, *L'Italia alla fine del secolo XVI* (traduz. del *Giornale del viaggio in Italia* di MICHELE DI MONTAIGNE), Città di Castello, Lapi, 1889: e fra gli scrittori, che si occuparono in qualche modo dell'ambiente musicale (essenzialmente operistico), possiamo stabilire una nuova distinzione. Alcuni appartengono al puro periodo di formazione, nella prima metà del settecento: e V. fra essi, per ordine di data:

ADDISON, *Remarks on several parts of Italy in the years 1701, 1702, 1703*. London, Tonson, 1718.

LABAT G. B., *Voyage en Espagne et en Italie*, Amsterdam,

aux dépens de la Compagnie, 1731. Il suo viaggio si compì fra il 1705 e il 1709.

GUYOT DE MERVILLE M., *Voyage historique et politique d'Italie.* La Haye, Guyot, 1729. Si riferisce al periodo italiano dal 1717 al 1721.

MONTESQUIEU, *Voyages,* Bordeaux, 1894. Discorre dell'Italia dal 1728 al 1729.

Lettres du baron de Pöllnitz. Londra, Jean Mourre, 1747. Si spingono fino al 1731 circa.

Le président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 par CH. DE BROSSES. Paris, Didier et C., 1859.

Una seconda schiera di viaggiatori percorse l'Italia nell'èra a noi più prossima, in cui ci appressiamo alla caduta finale del clavicembalo e al sorgere del pianoforte. Essa comprende, per ordine di data nel viaggio:

ORBESSAN (D'), *Mélanges historiques, critiques, de physique, de littérature et de poésie. Toulouse, aux dépens de Birosse, 1768.* Tomo I, parte II: *Voyage d'Italie.* Si svolge dal 1749 al 1750.

Recueil des œuvres de M.me Du B. (du Bocage). Lyon, Perisse, 1774, tomo III. Comprende il periodo dal 1757 al 1758.

GROSSLEY P. J., *Œuvres inédites,* Paris, 1813. Comprendono alcune *Lettres sur l'Italie,* relative al viaggio iniziato nel 1758. Dello stesso autore è un *Essai d'histoire comparée de la musique italienne et de la musique française.* Si trova nel vol. IV.

NEVILLE ROLFE E., *Naples in the Nineties*; Napoli, Prass, 1897. Contiene il diario di viaggio di Edmondo Rolfe, che si riferisce al 1760.

COYER GAB. FR., *Voyage d'Italie.* Parigi, Duchesne, 1776, 1778. Si stende dal 1763 al 1764.

Voyage en Italie par M. DE LALANDE. Parigi, Desaint, 1786. Importante: tratta il periodo 1765-1766.

BURNEY Ch., *The present state of music in France and Italy,* etc. Londra, 1771. Il viaggio muove per Torino, Milano, Padova, Venezia, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, nel 1770 (Riprodotti nell'opera di VERNON LEE, *Il settecento in Italia*).

ARCHENHOLTZ J. W. (von): *Tableau de l'Angleterre et de l'Italie* (trad. dal tedesco). Bruxelles, 1788. Si riferisce al 1780.

DUTENS, *Mémoires d'un voyageur qui se repose.* Parigi, 1807. *Lettres d'un voyageur anglois.* Neuchâtel, 1781.

MOORE, *Essai sur la société et sur les mœurs des Italiens.*

Lausanne, 1782 (trad. dall'inglese). Queste tre opere si riferiscono al periodo 1775-1785.

DUPATY J. B., *Lettres sur l'Italie écrites en 1785*. Parigi, 1796.

GOETHE, *Viaggio in Italia* (1786-87). Milano, 1877 (trad. del tedesco).

Cartas familiares del abate D. Juan Andres a su hermano D. Carlos Andres, etc. Madrid, Sancha, 1791-1794. Trattano dell'Italia dal 1785 al 1791.

VIGÈE-LEBRUN, *Souvenirs*. Paris, 1835. Cadono nel periodo del 1791.

MORATIN (DE) L. F., *Obras postumas*. Madrid, Rivadeneyra, 1867. Contiene il *Viaje en Italia*, dal 1793 al 1796.

Un ottimo estratto di quanto, in questi viaggi, si riferisce alla musica, si trova nell'art. di ROBERTI G., *La musica in Italia nel secolo XVIII, secondo le impressioni di viaggiatori stranieri:* «Rivista musicale Italiana», anno VII, pag. 698 e segg.; anno VIII, pag. 519 e segg. Questi viaggiatori, pure occupandosi in ispecie dell'ambiente operistico, non dimenticano talvolta le serate e le riunioni di musica da camera.

***

Fra le opere di carattere storico, oltre alle storie generali vedi:

BARZELLOTTI G., *Dal Rinascimento al Risorgimento*. Milano-Palermo, Sandron, 1904.

BARETTI G., *Gli Italiani o sia relazione degli usi e costumi d'Italia* (traduz. dell'inglese). Milano, Pirotta, M.DCCC.XVIII.

COMANDINI A., *L'Italia nei cento anni del secolo XIX, illustrata giorno per giorno*. Milano, Antonio Vallardi, 1902.

DENINA C., *Tableau historique, statistique et morale de la Haute Italie*. Parigi, 1805: *Essais sur les traces anciennes du caractère des Italiens modernes*. Parigi, 1807; *Delle rivoluzioni d'Italia*. Milano, G. Silvestri, 1829: vol. VI, libro XXV, capit. VIII: *Carattere degli Italiani, se sia cangiato nel corrente secolo*, pagine 336-338, in ispecie, trattano il tipo italiano regionale.

KRAEMER H., *Il secolo XIX descritto ed illustrato* (*Storia delle vicende politiche e della coltura*). Tre grossi volumi con atlante. Milano, Società edit. libraria, 1901.

PANZACCHI, *La vita italiana durante la rivoluzione francese e l'impero*.

*
* *

Le considerazioni su cui chiudeva il precedente capitolo contengono in germe i fattori del nuovo ambiente italiano: fattori complessi, mutevoli come l'assetto politico della nostra terra sul principio del secolo XIX: ma perciò stesso sempre più improntati allo squilibrio ed alle fluttuazioni di stati di coscienza passionali, onde la nuova epoca è caratterizzata. Anche il pianoforte, come già il clavicembalo, alla gran luce ed all'aria libera dei campi preferisce il tepore raccolto e la quiete fittizia dei piccoli ambienti: il vivo e libero cantore sociale in lui cede al dicitore garbato e spesso artifizioso degli ozî signorili, cesellatore ricercato di preziose emozioni. E questo concetto deve essere presente al nostro pensiero, quando dall'ambiente tentiamo attingere guida per aggirarci nei meandri che l'evoluzione dello stile pianistico seguiva. Esso infatti ci insegna che per agire con efficacia sulla produzione della tastiera, non basta lo stato generale degli spiriti siasi modificato nella massa combattente della grande e piena vita sociale: ma è ancor necessario che tali mutazioni siano penetrate nella cerchia ristretta ed inerte del mondo elegante e chiacchierino, abbiano sorpassate le doppie vetrate e le ricche e numerose portiere trapunte, siano infine riuscite a stabilire una uguaglianza di pressione fra l'atmosfera esterna sempre scossa da moto rinnovatore, e l'interna calma abitudinaria degli appartamenti in cui il pianoforte si bea.

Se produzione musicale esiste, ove l'ambiente sociale abbia specchio diretto, essa è costituita dall'arte della scena, che rappresenta quasi il libero comizio aperto ai dibattiti del pubblico: e per l'appunto sulla scena col Verdi la melodia espressiva italiana, dolce un tempo e carezzevole, si piega in questo periodo ad atteggiamento rude e battagliero, e le masse affascina, e negli epici conati della riscossa vibra siffattamente all'unissono coll'anima popolana, da scatenare slanci di patriottismo che la vigile censura austriaca tentava reprimere mutilando la lettera dei libretti. Ma in questo frattempo la musica da camera, ospite dei gabinetti raccolti in cui lo studioso spesso dimentica il mondo, non ode l'appello sonante per le vie. Di tutto quell'agitarsi concreto essa risente la sola fase generale e astratta dello squilibrio che più presto la conturba, come anche senza avvertire la raffica sciroccale, nel silenzio delle nostre stanze, risentiamo l'effetto delle mutate condizioni atmosferiche. E su questo sfondo psichico meno tranquillo, ma ancora indefinito, le imagini sentimentali dell'artista italiano si rincupiscono, come avverrebbe di chi contemplasse un disegno trasparente attraverso a luce meno serena: il malessere astratto che i mali concreti del paese versano negli spiriti accentua la scontentezza che non ha parole, l'influenza delle letture pessimistiche ancora l'accresce, l'imitazione spesso inconscia dei grandi romantici trascina a nuovi orizzonti: finchè l'antica serenità dei nostri classici, il sorriso gioviale o la schietta espressione amorosa dei modelli antichi dilegua dinanzi all'irrompere della passione disperata.

Tale è il carattere che assumerà fra noi il romanticismo, quando ogni barriera del passato cadrà dinanzi al nuovo slancio innovatore. A quel modo che il riso giocondo italiano non ha riscontro, e in Francia si adombra di argute e maliziose ricercatezze o si avvolge in Ger-

mania in sottil sfumatura sentimentale, così la passione calda brucia facilissima nel sangue nostro meridionale. Il romanticismo germanico, assorbito in così larga parte dai poeti nostri sulla metà del secolo, fecondava nell'arte musicale sogni, larve e fantasime dal volo indefinito, che perciò stesso si adagiavano di preferenza nel vago fluttuare di accordi e di linee melodiche ove sfumasse il contorno reciso. Nel frattempo la coorte di Francia seguiva gli impulsi che già in Couperin e Rameau potemmo notare, e nel romanticismo accentuava il lato pittoresco: e l'Italia, stretta pur essa a scordare l'ideale antico della semplice forma, piena l'anima di canti affettivi, li scandeva nei ritmi chiari, marcati, incisivi cui il bisogno suo di chiarezza la sospingeva, meno forse accarezzando il sogno, più intensamente attaccata alla vita reale. Nello sviluppo di questo nuovo stile l'arte italiana della tastiera si trova fatalmente inquinata dalla straniera influenza. Infatti l'ambiente raccolto e signorile, ove la produzione è destinata ad aggirarsi, attutisce l'eco della vita pratica e popolare, ma favorisce in cambio il ripercuotersi di quelle voci anche lontane, in cui vibri una formula ardita o risuoni la parola dotta o per consenso unanime si raccolga la gloria del capolavoro. La spontanea ingenuità quivi male attecchisce, il giudizio riflesso sull'altrui prodotto si esercita: e quella stessa sfiducia nelle nostre forze, per cui la moda attinge dall'estero i nomi e le fogge con cui solleticare la mutevole fantasia dei compratori, ci guida ancora ad assorbirne le tendenze e le formole dell'arte istrumentale. La giovane falange scandinava troverà un rimedio contro tale influenza livellatrice, coltivando la letteratura delle danze e delle canzoni popolari: ma il folklorismo ch'essa invoca a baluardo di nazionalità troppo sarebbe difficile seguire in una terra ove l'arte, come in Italia, abbia percorso lungo cammino, e molto siasi allontanata dalle

primitive sorgenti. Quindi a quel modo che il gusto leggero francese ci soggioga nelle frivole pratiche dell'eleganza, o per le arti della vita accarezziamo vere o supposte usanze inglesi, così nella musica dotta ci rivolgiamo alla Germania: il che non toglie a questa di scrutare nei nostri trattatisti del passato i germi di nuove dottrine armoniche, od ai salotti londinesi di bearsi nelle flebili romanze di fortunati italiani, od alla Francia modernissima, pure ostentante una pretesa indipendenza, di attingere guida strumentale nelle partiture del più grande fra i musicisti tedeschi contemporanei. In altri termini, è uno scambio continuo che tende a livellare la produzione: la molteplicità dei modelli distrae il creatore, il numero crescente di voci che a lui si dirigono gli toglie di ascoltare la voce intima della coscienza e dei bisogni suoi naturali: ed ancora una volta, come nelle leggi inesorabili della logica, tutto quanto in estensione si guadagna, va perduto nell'intensità dell'impronta individuale.

***

Questo graduale sviluppo serpeggia attraverso alle sorti della penisola anelante a libertà, e più spiccato si accentua nella fase che dal fiorire di Muzio Clementi ci conduce sino al pieno trionfo della letteratura romantica. A quel modo che sul medio svolgere del settecento sta l'osservazione arguta di Carlo Goldoni, serena nel fondo malgrado il sorriso satirico che l'eterna contraddizione degli uomini suggerisce all'artista, così l'intima e perpetua scontentezza dello spirito italico quasi si rispecchia nella seconda metà del secolo XVIII in Vittorio Alfieri, cui l'anima sdegnosa spinse a ricercare nei grandi fatti di epoche gloriose i soggetti e le passioni

ch'egli appellava " tragediabili „. In lui l'inquietudine e l'interno battagliare, donde il sentire tragico ha incremento, precorre quasi la disperata malinconia del pensiero foscoliano: ma sì in quello che in questo la vita del giorno ancora si riveste di favole e ricordi passati, che dall'ultimo trentennio del settecento si spingeranno sino alla metà del secolo XIX, fomentando il risorgere letterario d'Italia e caratterizzando la produzione di coloro che si appellarono classicisti. Da Vincenzo Monti all'Arici, dal Pindemonte al Foscolo, dal Botta al Colletta nel campo delle storiche discipline, dal Giordani a quel genio mirabile di pensatore e poeta che cantava nel Leopardi, lo studio amoroso dell'italianità risorge: la scuola dei puristi si afferma, le " Considerazioni sopra lo stato presente della lingua italiana „ di Antonio Cesari preparano la reazione del cenacolo lombardo. Non è chi non veda il raffronto tra questo culto della forma e delle pagane immagini in letteratura, e quel fiorire delle forme fisse cui assistemmo nell'epoca di Muzio Clementi e di Mozart: la ricchezza della tradizione ed il fascino dei passati splendori avvincono ancora l'artista, sebbene già la voce dei tempi lo tragga su nuovo cammino.

Senonchè a questo punto una modificazione profonda si accentua, e con improvvisa reazione sui primi dell'ottocento scoppia in aperto dissidio contro la scuola dei classicisti. Già nel Foscolo, nell'Arici e nel Pindemonte, per citare i corifei maggiori, attraverso al classico ricordo della greca e latina bellezza aleggia la nota malinconica dei poeti inglesi, fra noi infiltrata. Essa, meglio rispondendo alle inquietudini dello spirito moderno, a grado a grado conquista pensatori e poeti: non più tranquilla, corrispondente al riposo dello spirito, amante della placida calma naturale: non più voluttuosa come in Michele Montaigne che giungeva a scrivere *La mélancolie est friande*, non più rozza e campagnola come

in quel console romano citato da Plinio, che nelle sere piovose faceva portare il suo giaciglio sotto gli alberi, per addormentarsi al monotono fruscìo dell'acqua cadente: ma ricercata, raffinata, angosciosa, e ancora accresciuta dalla visione dei mali cui le nuove dottrine più non varranno a sostituire i placidi riposi di coscienza passati. E poichè i puristi scordano la vita reale del giorno per correr dietro alle fole del tempo antico, così le nuove coorti pensano util cosa tornare al culto pratico dell'oggi, acciocchè la letteratura non sembri nata a discorrere coi soli dotti. Dare l'addio alle favole della mitologia pagana, scegliere il tema del dire non fra le storie del passato classico ma piuttosto fra le vicende della nuova civiltà cristiana ed in ispecie medioevale, sostituire alla pura fantasia il dettato del cuore, attenersi per quanto fosse possibile ai modelli della natura: ecco un vangelo che fieramente contrastava contro il verbo dei classicisti, ed alla sua volta poteva trarre a conclusioni cui gli stessi promotori forse non pensavano. Infatti, la naturalezza ricercata in epoche pur esse mal note lasciava a sua volta adito alla fantasia: questa, appoggiata alle libere espansioni del cuore, accentuava le passioni e le pitture sentimentali: ed il ripiegarsi dell'anima su se stessa, mentre accresceva verità all'opera d'arte, vi trasfondeva le fluttuazioni profonde del nuovo essere, le ansie e i dubbi e le angosciose visioni di quei cuori scontenti ed eternamente infelici, tormento di sè e di quanti li circondano, che, dopo averci commossi fino alle lacrime in Werther e Manfredo e Jacopo Ortis, trasformarono la letteratura contemporanea in un ospedale di malati, di delinquenti e di pazzi morali.

L'anno 1818 vede sorgere una schiera di ingegni animosi che, stretti in saldo cenacolo, trovano nell'ambiente lombardo proseliti e valenti fautori. Alessandro Manzoni stesso traccia il nuovo vangelo dei romantici, i cui

capisaldi vennero sopra accennati: l'opera della scuola nascente si innesta a grado a grado sul periodo patriottico: ed il *Conciliatore* di Milano, malgrado la vita brevissima che la censura austriaca gli consente, propugna tuttavia e con rara potenza diffonde i principii dell'epoca.

Tristi giorni quelli per la penisola. Dal 1789, cui il nostro racconto nello studio sul Clavicembalo si arrestava, rivolgimenti continui avevano turbato l'Italia. Tre repubbliche gloriose, Genova, Lucca e Venezia, erano cadute; cessati i feudi imperiali e il principato di Piombino: il regno di Sardegna accresciuto mediante l'annessione del Genovese: ampliato erasi il ducato di Toscana, sottoposta l'isola di Malta agli Inglesi: e la potenza austriaca consolidata mediante l'usurpazione della Venezia, della Valtellina e di distretti minori. Così dopo il breve respiro e le parvenze di libertà del Regno italico, nel 1815 l'Austria tornava a spadroneggiare fra noi: e classici e romantici, divisi nelle opinioni sull'arte, tutti si riunivano nel sogno d'una futura rivendicazione, continuando quel ciclo che si potrebbe anche appellare della letteratura rivoluzionaria, e da Vittorio Alfieri ci conduce fino alla costituzione del regno d'Italia nel 1861, ed all'occupazione di Roma nel ventennio seguente. Periodo, in altri termini, di lotte feconde per un fecondo ideale, più propizio all'azione che alla pura meditazione, ed in questa diretto a preparare i mezzi per il trionfo della causa finale: onde in ambiente, ove la parte migliore degli spiriti sognava battaglie, non è a stupire se povera allignasse la pianta di un'arte tutta intima e calma e signorile, abborrente dalle pubbliche discussioni, inetta a scuotere le masse. Male appoggiato, male incoraggiato, male sovvenuto dalle comuni aspirazioni che tutte si volgono alla scena, vero campo di lotta, il pianista si raccoglie nell'intimo degli studii in un Conservatorio

e crea saggi didattici, o per destare pubbliche simpatie anch'egli chiede alla scena un imprestito: e così sorge quella letteratura dolorosa che sulla tastiera vorrebbe celebrare i nostri fatti d'arme, o che sotto il titolo specioso di Fantasia ricama centoni di diteggiature artifiziose sopra i motivi di un'opera in voga.

*
* *

Qui torna acconcio ricordare la posizione infelicissima che di fronte allo sviluppo trionfale dell'arte era fatta ai nostri compositori, a cagione del commercio librario. Allorquando si tenta scusare la povertà della produzione italiana in tale periodo, ci si risponde che la grande arte germanica avrebbe dovuto imporsi e suggerire più sana condotta, sin dalle prime decadi del secolo XIX: e se a questa prima obbiezione si ripiega dimostrando le difficoltà di comunicazione diretta, fra gli studiosi, la deficienza di vero commercio e le opposizioni naturali provenienti da ciò che costituisce il sentimento della razza e della nazione, non si manca mai di rinfacciarci la volontaria e colpevole dimenticanza dei grandi italiani che, per mezzo dei virtuosi di clavicembalo capitanati dallo Scarlatti e con l'aiuto dei violinisti, avevano pure sbarazzato da ogni intoppo una via luminosa, degna di condurre al possesso diretto della gloria.

Ma qui per l'appunto sta l'errore. L'abitare in Italia non era il mezzo migliore, a quei tempi, per conoscere le tradizioni dei nostri musicisti del passato. L'opera musicale non parla pienamente allo studioso, se non quando possa giungere sotto i suoi occhi: e chiedere al commercio nostro la ristampa dei saggi, un giorno trionfali, riusciva lo stesso che ignorare le circostanze

specialissime fra cui quello erasi sviluppato. Esse ci traggono agli inizii del secolo XIX, quando Giovanni Ricordi teneva ciò che potrebbesi dire un piccolo ufficio di copisteria musicale sotto il portico del Palazzo degli Archivi, in Piazza Mercanti, a Milano: e poichè allorquando un dato brano musicale trionfava alla Scala le richieste di copie crescevano, così egli pensò se non vi fosse mezzo più rapido per appagare gli avventori. Sotto tale impulso muoveva a Lipsia nel 1807, presso la ditta Breitkopf e Härtel apprendeva l'arte dell'incisione e della stampa: e, tornato a Milano pochi mesi dopo, iniziava il commercio aprendo una piccola bottega in via di Pescaria Vecchia accanto al Duomo, al n. 4068. Il primo saggio pubblicato è del 18 gennaio 1808, e riguarda *Le stagioni dell'anno* per chitarra francese, di Antonio Nava: e quest'opera e lo stesso Metodo del Pollini su cui dovremo discorrere, pubblicato nel 1811, sono ancora incisi per mano dello stesso editore, che non sognava forse una così rapida fortuna.

Di fronte a tali inizi, non è difficile comprendere anzitutto la lenta diffusione fra noi avvenuta dei prodotti editoriali germanici, il cui commercio richiedeva un'ampiezza di rapporti pressochè incompatibile con la giovinezza delle case nostre editoriali: in secondo luogo poi la tendenza di tali case al teatro, come quella che rispondeva al primo impulso del loro sorgere. Nè le famose edizioni economiche Peters, che dal 68 in poi segnarono così mirabile incremento nella ditta germanica, nè i saggi numerosissimi da cui esse erano state già precedute in Germania, giunsero così tosto fra noi: e troppo difficile riesce la ricerca, quando il rapido scambio dei cataloghi non ponga lo studioso a contatto ideale con la produzione. L'ambiente germanico, inchinevole fatalmente alla musica pura, spingeva a sua volta gli editori a curare le ristampe: mentre l'Italia melo-

mane e operistica, solo in nome dell'arte scenica prometteva compenso agli editori. Arricchitosi rapidamente ed ampliato il commercio suo, Giovanni Ricordi assunse l'edizione delle opere rossiniane insieme coi saggi più fortunati dei successori: e poichè presso di lui si addestrarono all'arte editoriale il Lucca, il Canti, il Giudici e lo Strada, così anche le nuove case sorgenti venivano tratte a seguire un indirizzo consono alle tendenze dell'ambiente, ma per ciò stesso inetto al miglioramento della scuola pura musicale.

In tale condizione di cose, sarebbe stato pressochè assurdo il pretendere si ripubblicassero le opere dei nostri grandi del passato, quando il lavoro febbrile e rimuneratore del presente bastava appena ad appagare la sempre crescente domanda di spartiti, di pezzi staccati, di riduzioni per tastiera fatte sui saggi più popolari. Dobbiamo scendere sino all'ottavo giorno del febbraio 1872 per trovare al n. 42526 di catalogo la prima apparizione di stampa litografica con macchine celeri: ed essa segna ancora la riduzione per pianoforte di " morir sì bella e pura ", tolta dall'*Aida*. Gli è allora che ci troviamo in possesso delle edizioni economiche Ricordi, ove anche la borsa limitata dell'artista può cercar soddisfazione alle richieste dello spirito: ma ciò avviene quando già la corrente della produzione straniera si è fatta strada fra noi, e le edizioni Peters consentono anche ai meno fortunati la lettura dei capolavori europei.

Così in tutta la prima metà del secolo XIX e sullo stesso inizio della seconda l'artista italiano, quando per speciali circostanze non venisse aiutato, male riusciva a scoprire i tesori d'un insegnamento che la fatalità delle cose gli negava. E ne avremo prova novella in Carlo Rossaro che, recatosi in Germania nella seconda metà dell'ottocento e avvicinati i corifei e intuita la grandezza

del nuovo moto wagneriano, tale contraccolpo ne subiva da modificare pienamente il primo e povero indirizzo dell'opera sua. Onde chi tali fatti consideri, trova ragione di rendere meno severo il giudizio su tanta decadenza, subìta dall'arte pianistica per lungo tempo fra noi. A sola nostra consolazione si può qui ricordare che il male delle trascrizioni operistiche è a quei tempi una vera e generale infezione europea. La grande ricchezza della tecnica, ormai giunta all'apogeo, tenta coprire col fascino brillante dei ricami la nudità poverissima della forma: finchè l'ora della reazione suonerà anche per la tastiera, ed il ritorno al classicismo avverrà, se non nella produzione, per lo meno negli studî: aprendo il periodo contemporaneo in cui l'anima nostra, inetta ormai a cullarsi nella serenità di altri tempi, ad essi tuttavia guarda con desiderio affettuoso, e nella profondità sofferente delle nuove concezioni riflette:

Un desiderio vano della bellezza antica.

CAPITOLO III.

GLI ARTISTI

§ I (1).

La grande figura di Muzio Clementi, con cui si chiuse il ciclo del clavicembalo e s'inizia l'êra modernissima del pianoforte, incombe su tutta la prima fase del periodo che dobbiamo esaminare. Allievi, seguaci, studiosi o imitatori, i pianisti italiani risentono l'influsso di colui

---

(1) Per la ricerca dei pianisti v. in ispecie:

BRESLAUR E., *Führer durch die Klavierunterrichtslitteratur.*

EHRLICH A., *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart.* Leipzig, Payne, 1894.

ESCHMANN-RUTHARD., *Wegweiser durch die Klavier-Litteratur.* Leipzig, Gebrüder Hug, 1900.

KÖHLER L., *Führer durch den Klavierunterricht.* Leipzig. Schubert u. C., 1894.

PARENT H., *Répertoire encyclopédique du pianiste.* Paris, Hachette, 1901.

PAUER E., *A Dictionary of pianists and composers for the pianoforte,* London, Novello, 1895.

Come il lettore rileverà dal contesto dell'opera, in questi dizionari molti nomi italiani sono dimenticati. Una rassegna di autori ed opere appartenenti alla letteratura moderna del pianoforte si trova nell'art. firmato B. B., *Die Klavierlitteratur der letzten vierzig Jahre,* in «Neue Musik-Zeitung», n. 1 a 10, 1900. W.S.B. MATHEWS, offre buona scorta fra le correnti pianistiche contemporanee in *The pianoforte and piano music in the 19th Century:* « Music » « A Monthly Magazine », Chicago. V. dello stesso autore, stessa rivista, febbraio 1901: *The 19th Century and national schools of Music.* Di PROUT EB., *The Music of the nineteenth century* in *Monthly Musical Record,* maggio-giugno 1900.

che col *Gradus ad Parnassum* si erigeva a legislatore della nuova tastiera: che se anche dell'opera sua non si curino, tuttavia al dettato clementino sembrano accostarsi, spinti dall'influsso dell'epoca e dalla crescente perfezione, che negli insegnamenti didattici del grande pianista aveva raggiunto altissimo grado. Quando si pensi che il più formidabile fra gli innovatori ed il meno facile a seguire i precetti della regola — Beethoven — teneva in alto pregio l'opera del Clementi ed il Metodo suo apprezzava, si avrà ragione per comprendere la influenza che, coscienti o non coscienti gli autori, egli continuò ad esercitare sull'aprire del nuovo periodo. Il ricco sistema degli abbellimenti passati, cresciuti a dismisura nella terra di Francia, ora a grado a grado si sfronda: le nove forme cardinali, in cui tentava classificarli il Marpurg, sono dal Clementi ridotte a quelle tre sole, che ancora al pianista s'impongono. *Trillo, gruppetto, appoggiatura:* ecco a che si limita l'armamentario trillante e pettegolo degli antichi *agréments* nell'opera di Muzio Clementi e nel dettato che con Haydn e Mozart in Germania segna la caduta del clavicembalo: onde con le forme strumentali ormai perfette — e basterà ricordare per esse l'opera seconda del Clementi, degno tipo della nuova Sonata per pianoforte — con la digitazione ed il meccanismo della mano da lui ridotto ai principî che attualmente permangono, anche malgrado le più ardite innovazioni, si può ben dire che l'insegnamento suo e la pratica attuazione dei successori viva per noi di vita moderna (1).

Attraverso a questa modernità di tecnica parla tuttavia ancora la voce del passato. Il distacco è lento dapprima, pressochè insensibile: e quando pure il pianoforte già

---

(1) *L'arte del Clavicembalo*, libro II, pag. 214-221.

comincia a far sentire la suggestione sua nelle nuove sonorità che l'artista più o meno consciamente vagheggia, l'idea creatrice continua ancora a compiacersi in quel giuoco innocente, che era stato la principale palestra del clavicembalo. La compostezza haydniana aleggia su buona parte delle nostre creazioni: la forma della Sonatina, quella della Sonata, accolgono le idee meno vaste, mentre i saggi maggiori si riservano al Quartetto od alle opere concertanti. Haydn e Mozart stessi, in ciò non hanno calcolato diversamente l'opera pianistica, affidandole le concezioni minori, il cui volo non riuscisse a spaziare nella cerchia più vasta dei Quartetti ideali o delle Sinfonie. Sarà necessario proseguire fino a Beethoven per trovare nella Sonata quell'ampiezza e quella profondità di contenuto, per cui l'opera della tastiera gareggia con le massime forme strumentali: e nel ciclo italiano dovremo ricondurci al Fanna per constatare un risveglio romantico potentissimo, la fiorita di nuove aspirazioni germinanti sulla via del pianoforte.

§ II.

Alla prima fase appartiene Amedeo Rasetti (1) che per ragione di data si schiera sul vestibolo dei tempi

---

(1) Nato a Torino nel 1754, morto a Parigì nel 1799. Vedi Brenet M., *Les Concerts en France*, 1900; Eitner R., *Quellen Lexicon*; Pauer F., *A Dictionary of pianistes and composers for the pianoforte*. London, Novello, 1895; Parent Hort, *Repertoire encyclopédique des pianistes*. Paris, Hachette (senza data: ediz. del 1900); Prosniz A., *Handbuch der Clavier-Literatur*. Vien, Carl Gerold's Sohn, 1887. Sul periodo piemontese della sua nascita e sul restante ambiente italiano in quel torno di tempo oltre a Vittorio Alfieri, *Autobiografia*, V. Burney Ch., *The present state of music in France and Italy*, etc. London, 1771; Grossley P. J, *Œuvres inédites*. Paris, 1813, e in esso le *Lettres sur l'Italie* (viaggio del 1758) e l'*Essai d'histoire comparée de la musique italienne et de la musique française*. Si trova nel volume IV. V. inoltre la bibliografia unita al Capo II (L'ambiente) pag. 99-101.

Opere per pianoforte: Concerto arabo per pianoforte e orchestra, op. 14. Parigi, Naderman: Trio per piano, viol. e violonc., op. 12. Parigi, Pleyel: Altri tre trio ed op. 13, n. 1, 2, 3. Parigi, Sieber: Sei Sonate per pianof. e viol. op. 1. Parigi, Bailleux: Sonate per Clavicembalo solo, op. 2, 3, 6. Parigi, Boyer: Tre sonate p. Clavicemb., op. 10, Parigi, Cousineau: Sei Sonate p. Clavicembalo nello stile di Eckart, ecc., op. 7, Parigi, Boyer; oltre a opere minori. V. Fetis, *Biog. univ.*

Si tace qui di Giuseppe Giordani, perchè la data proposta dal Fétis, ripetuta dal Grove (1753), è errata. Egli nacque nel 1744: V. Florimo, *Scuola musicale di Napoli*, Napoli, Morano, 1882, vol. II, pag. 275-77. L'errore è corretto nel Riemann, nel Baker e nell'Eitner.

nuovi. La vita sua, chiusa nel pieno settecento, dà sufficiente ragione del carattere che lo contraddistingue, lo stile di transizione è palese. Condotto per tempo dalla madre sua a Parigi ove sull'alba del secolo XIX era apprezzato sia per la tecnica della tastiera, sia ancora per quelle composizioni in istile concertante cui la crescente virtuosità dei violinisti e la vena melodica italiana rendeva atto a scuotere le tempre non troppo musicali d'oltr'alpe.

Non bisogna dimenticare tuttavia che siamo nel periodo di decadenza, per quanto concerne la schietta nazionalità dell'arte nostra. I chiari modelli di Mattia Vento, la forte personalità di Francesco Bertoni, l'arte serena e purissima degli eredi di Veracini e Tartini è perduta: l'invasione dello stile e delle tendenze straniere, precipue fra esse le formole germaniche, grava sul nostro sentire. Che se l'impronta nazionale risorga, corre rischio ad ogni tratto di vedersi trascinata a quello stile melodico del palco, su cui si veniva concentrando la simpatia dei pubblici e degli scrittori italiani.

In tale stato di cose, la nostra attenzione è attratta dal veneziano Giovanni Batt. Grazioli (1), che per tradi-

(1) Nato a Venezia verso il 1753, secondo il FÉTIS, nel 1750 secondo l'EITNER; nato in quest'anno stesso a Bogliaco presso Salò, secondo il Dizionarietto del BRUNATI: morto a Venezia nel 1820 V. TORCHI L., *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII*, « Rivista mus. ital. », anno VIII, fasc. I, pag. 40. Un contemporaneo del Grazioli, il KANDLER, parla di lui con elogio sincero. Sulle condizioni artistiche italiane in quei tempi V. del KANDLER, *Cenni storico-critici sulle vicende e lo stato attuale della musica in Italia*, Venezia, 1836. I dizionarî del BAKER e del RIEMANN lo dimenticano: lo registra lo SCHMIDL, lo nomina incidentalmente il GROVE nelle pubblicazioni del PAUER (*Alte Meister*), riconoscendo anche i suoi meriti nelle Sonate (vol. III, 566 *b*). Il PROSNIZ nel Manuale lo ricorda col cenno delle sue pubblicazioni; HORTENSE PARENT lo trascura, solo citando fra i pezzi di

zioni d'insegnamento si connette alla scuola del Bertoni. Chi ha seguìto lo studio sul periodo precedente, ricorderà quanta importanza sull'ultima fase del clavicembalo assumesse l'arte di questo corifeo del nuovo stile da camera, ove alla tecnica attinta presso il Padre Martini egli recava il contributo d'una forma maggiormente espressiva (1). Ora per l'appunto nel Grazioli sembrano rivivere alcune fra le qualità del maestro. Aveva egli supplito il Bertoni nella carica di organista a San Marco, durante una breve assenza di quello; morto il Bertoni nel 1813, ne aveva occupato il posto. Trattando del Bertoni, abbiamo ricordato la ricchezza artistica di Venezia, lo splendore delle sue feste musicali, l'importanza delle scuole di musica mantenute a spese del pubblico erario: ciò valga a dire l'ambiente favorevole in cui si svolse l'opera del Grazioli, sul quale dobbiamo brevemente arrestarci.

Le pubblicazioni originali comprendono Sei Sonate per clavicembalo, op. 1: altre Sei Sonate per lo stesso strumento, op. 2: Sei Sonate per clavicembalo e violino, op. 3: tuttociò edito circa il 1799. Il lettore potrà vederne saggi nelle edizioni moderne, citate in nota (2).

Nulla in questa Sonata ricorda le larghe sonorità e le sfumature suggestive del pianoforte moderno. Ligio

---

media difficoltà la *Sonata in sol* (ediz. Litolff, *Les Maîtres du Clavecin*, quaderno VIII).

Sono da ricordarsi: Sei Sonate da Cembalo, op. 1. Venezia, Ant. Zatta e figlio. Sei Sonate da Cembalo, op. 2, ib. Sei Sonate da Cembalo con Violino obligato, op. 3, ibid. 1 Sonate für Klavier in PAUER *Alte Meister*. 1 Sonata in KÖHLER, *Les Maîtres du Clavecin*. V. EITNER, *Quellen Lexicon*.

(1) *L'Arte del Clavicembalo*, libro II, pag. 199.

(2) Ediz. Breitkopf, *Alte Meister*, a cura del Pauer, quaderno II, N. 35, *Sonata in sol magg.*, ediz. Litolff, *Les Maîtres du Clavecin*, a cura del Köhler, vol. VIII, stessa Sonata; ediz. Ricordi (*Arte antica e moderna*, vol. IV).

al passato clavicembalo, il Grazioli ne adotta i timidi accompagnamenti, le mosse compassate, come se realmente la sua creazione si indirizzasse alla tastiera a becco di penna. I piccoli pianini allora costrutti, deboli, gracili, imperfetti, male riuscivano a lottare col secco ma perfettissimo clavicembalo: nè è luogo a meraviglia se, per quel tempo ancora, le traccie di questo riappariranno nella tecnica e negli stessi titoli delle opere esaminate.

Del resto, il carattere antiquato della composizione risulta ancora dalla forma, in ispecie se la si consideri sotto l'aspetto del rapporto tonale fra i pezzi onde la Sonata si compone. Qualche cosa della *Suite* antica rivive. L'impianto nella tonalità di *sol* è rispettato nei tre tempi che compongono la piccola Sonata: l'*Adagio*, che costituisce il secondo tempo, anzichè modulare alla quarta con quel sistema che dal Concerto grosso era penetrato nelle forme bachiane, si compiace nel tono di *sol minore*: il Minuetto chiude la composizione soppiantando l'irruenza della Giga cara alla *Suite*, senza che l'autore sappia assurgere alla visione più larga di un allegro finale.

Scendendo ora ad osservazioni particolari, noteremo come la linea melodica del primo tempo, retta dal sostegno armonico arpeggiante, ove ogni traccia della vecchia polifonia è scomparsa, richiami tosto al pensiero le tendenze del canto, che in Italia imperava. Il periodo così si propone:

Dopo questa fase di esposizione lo vediamo risalire alla quinta modulando in *re maggiore*: i giochetti del trillo si susseguono, come nei saggi del passato: a mala pena alla battuta 20ª una lunga tenuta nel basso fa pensare alle maggiori risonanze offerte dal pianoforte a martelli, su cui fra poco speculeranno ampiamente i compositori.

Nè da questo tipo si stacca l'*Adagio*, assai più ornato:

Adagio.

Il carattere dell'Aria italiana, dolce nel canto ed espressiva, sembra averlo tenuto a battesimo: la ritmica quadrata che ne regge la struttura e la semplicità del sostegno armonico riconfermano la prima osservazione. Infine il *Minuetto* potrebbe essere paragonato agli antichi duetti per archi, di cui modelli preziosi ci vennero serbati nel Viotti: non solo per la trattazione a due parti, comune alla intera Sonata, e assai frequente nei saggi per la piccola tastiera: ma ancora e specialmente per le mosse melodiche del basso, ben distinte dall'arpeggiare che trovammo nel *Moderato* iniziale. Il piccolo

frammento qui riportato rivela quel particolareggiare

amoroso dell'artista, che con mutamenti leggeri nella figurazione riesce a variare l'impressione ritmica della quarta battuta, simile nel fondo alla seconda, e con tale artifizio, e con l'arresto sul *la*, meglio fa sentire la sospensione sulla dominante, che determinerà la ripresa della fase d'inizio. La melodia, come nel *Moderato* e nell'*Adagio* successivo, muove per grado: aureo ricordo dei bei tempi passati, quando sia la libera creazione melodica, che gli artifizii suggeriti da calcolo riflesso di contrappunto miravano alla naturalezza, e quindi trovavano un modello costante nelle successioni per scala. Finalmente, quando si pensi che le stesse *Tre Sonate* contraddistinte dal Beethoven col numero di opera 12, dedicate ad A. Salieri, e giudicate dalla *Gazzetta universale di Lipsia* quale " ammasso di cose sapienti, privo di metodo " (1), recano ancora il titolo " *Per Clavicembalo o Fortepiano* ", si comprenderà come il sorriso discreto

(1) *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Breitkopf u. Härtel. Leipzig, 1799, pag. 570. Sembra che le prime composizioni pubblicate « per pianoforte » siano quelle contenute in un'opera, intitolata « Sonata da Cimbalo di piano e forte detto volgarmente di Martelletti. Dedicata a Sua Altezza Reale il Serenissimo Don Antonio Infante di Portogallo, e composita da D. Lodovico Giustini di Pistoia, opera prima, Firenze, MDCCXXXII ». V. EITNER ROB., *Quellen-Lexicon*. V. pure HIPKINS A. J. J., *A description and history of the Pianoforte*. Novello Ewer and Co. London and New York, 1896, parte III, pag. 96.

di altri tempi potesse insinuarsi attraverso alle opere del Grazioli, col fascino antiquato di un fenomeno di sopravvivenza.

Di lui, come del contemporaneo su cui tosto discorreremo, tace completamente il *Répertoire encyclopédique du pianiste* di Hortense Parent: ed è peccato, poichè nel periodo su cui vertono le nostre ricerche, fra il numero non indifferente di compositori, scarsi sono coloro che riescano degni di vero ricordo. A tale categoria va ascritto Giovanni Antonio Matielli, sulla cui vita scarse giunsero le notizie. L'opera sua si svolse in quell'ambiente viennese ove nella seconda metà del settecento Giorgio Cristoforo Wagenseil imperava alla corte di Maria Teresa (1): e del Wagenseil fu allievo il nostro autore, ricevendone forse appoggio nella alta società, ove si trovò coinvolto. Sei Sonate per clavicembalo edite a Vienna, che spinsero il nome suo fino a noi, presentano reale interesse non solo per la bontà della fattura, ma ancora per un progresso sensibile nella tecnica delle sonorità pianistiche: rivelandoci quasi sotto l'antico appellativo del clavicembalo, le nuove risorse della tastiera a martelli. Il lettore ne troverà saggi nelle edizioni moderne del Breitkopf (*Alte Meister*, quad. II), del Litolff (*Les Maîtres du Clavecin,* vol. III), del Ricordi (*Arte antica e moderna,* vol. IX): da essi attingo alcune note sopra l'opera che si presenta in tre tempi: Giga, Adagio, Allegro moderato (2).

Il rapido moto della Giga non ha speciale interesse,

---

(1) Per la Bibliografia musicale del Wagenseil, ricchissima, v. EITNER, *Quellen-Lexikon*, X, 148, 149, 150, 151.

(2) Sei Sonate per il Cembalo, op. 1, Vienna, Crist. Torricella. (In quest'opera egli assume il titolo di scolaro del defunto Wagenseil). Sei Sonate per il Cembalo. Nuovamente composte. Approvate dal celebre sign. de Gluck. Vienna, Crist. Torricella.

dal lato del progresso pianistico: ma l'Adagio sin dalla proposta ci offre passi simili ai seguenti:

Ora, mentre il cincischìo sonoro del disegno ornato e il giuoco degli abbellimenti ricordano i modelli per clavicembalo, per contro la disposizione arpeggiante dell'accordo, nel basso della terza battuta, già sembra vagheggiare nuovi ideali. Si rivela infatti in essa il desiderio di sonorità sconosciute alle movenze compassate dei predecessori: la distribuzione lata dell'arpeggio, la sua stessa posizione, quando vengano aiutate dall'influenza del pedale, possono riuscire efficaci nella nuova via. E per quanto il contenuto melodico risenta del-

l'Aria, e molto Mozart aleggi nelle compagini dell'opera, non si può negare che tali coefficienti di sonorità, spesso ripetuti nell'intero corso di questo Adagio, si schierino fra i portati dei tempi nuovi.

Giungiamo ora a Maria Luigi Cherubini (1), che nella storia dell'arte italiana segna una tappa luminosa, e per tradizioni d'insegnamento si connette con la grande scuola bolognese. Il padre suo, *maestro al cembalo* nel teatro alla Pergola, e in seguito Felici, Bizarri e Castrucci l'avevano guidato negli studii, ch'egli perfezionò

---

(1) Nato a Firenze il 14 settembre 1760, morto a Parigi il 15 marzo 1842. Sulla sua vita e sull'importanza artistica, come studî, V. ADAM A., *Derniers souvenirs d'un musicien.* Paris, Lévy, 1857; BELLASIS EDM., *Cherubini, Memorials illustrative of his life.* London, 1878, Burns and Dates; BENNET J., *Cherubini (The Great Composers:* in *Musical Times*, anno 1883, pagg. 256, 311, 372, 434, 487, 535, 596, 651: anno 1884, pag. 13). Interessante: non citato dall'EITNER. CROWEST, 1870; DENNE-BARON D., *Mémoires historiques d'un musicien. Ch., sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art.* Paris, 1862, Henzel; GANNUCCI B., *Intorno alla vita e alle opere di Luigi Cherubini.* Firenze, 1869, G. Barbera; LOMÉNIE L., *M. Cherubini par un homme de rien* (pseudonimo del Loménie). Paris, 1841; MIEL E., *Notices sur la vie et les œuvres de Cherubini.* Paris, 1842; PICCHIANTI L., *Notizie sulla vita e sulle opere di L. Cherubini.* Milano, Ricordi, 1843; PLACE CH., *Essai sur la composition musicale. Biographie et analyse phrénologique de Cherubini.* Paris, 1842; POUGIN A. (Schizzo biografico nel « Ménestrel ». Paris, 1882; ROCHETTE, 1843).

Cenni riassuntivi, oltre che nei dizionarî musicali (voce *Cherubini*), in:

CHILESOTTI O., *I nostri maestri del passato.* Milano, Ricordi, 1822, pag. 287-302; CLÉMENT F., *Les musiciens célèbres.* Paris, Hachette, 1887 (4ᵉ édition), pag. 225.

Per quanto concerne il Berlioz, v. *Mémoires*, 2ª ediz., 1878.

Per la fase dell'arte italiana in cui la vita del Cherubini si svolge, v. TORCHI L., *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII:* « Riv. mus. ital. », anno VII, fasc. 2°, pag. 250.

col Sarti a Bologna, ove era stato inviato per protezione del granduca di Toscana. In quest'ambiente aleggiava ancora l'influenza purissima del Padre Martini, di cui il Sarti era allievo: e la nobiltà della dottrina acquistata apparve nel Cherubini allorquando, malgrado la inoperosità più che biennale in cui la trascuranza del grande Napoleone l'aveva piombato, nel castello del principe di Chimay egli creava quella *Messa in fa*, che l'Europa musicale riverì fra i modelli contrappuntistici migliori. Era quello il periodo in cui gli istrumentisti ed i compositori italiani all'estero si riversavano, recandovi la lieta novella del virtuosismo e della schietta e facile inventiva: e poichè il graduale e progressivo popolarizzarsi degli spettacoli favoriva la produzione teatrale, così al teatro con lena crescente ogni maestro si indirizzava. In questa via troviamo anche il Cherubini. Dapprima, nei saggi che a Firenze e Bologna si susseguono fino al 1779, egli coltiva il genere da chiesa: poi, afforzato appena l'ingegno alle battaglie dell'arte, passa al teatro nel 1780 con *Quinto Fabio*, cui seguono altre sei opere. La fama del giovane autore valica le strette frontiere degli Stati italiani, Londra lo accoglie: e gli applausi con cui sono ricevute *La finta principessa* e *Giulio Sabino* gli procurano il titolo di compositore di Corte. Per un giovane ventiquattrenne era questo un ottimo inizio: ed egli ne approfitta per consolidare la sua fama, passando a Parigi festeggiato nel 1787, e prendendovi stanza nell'anno successivo (1).

(1) Nell'inverno di questo stesso anno, trascorso a Torino, venne rappresentata la sua *Ifigenia in Aulide*, scritta appositamente per il teatro Regio. Quando si pensi che il programma del carnevale 1787-88 su quattro opere recava tre novità (*Il trionfo di Clelia*, *Demofoonte* e *Ifigenia in Aulide*) oltre alla ripresa del *Vladimiro* di Cimarosa, e che accanto al giovane Cherubini stava con

Chi in questo momento avesse affondato lo sguardo nell'intima coscienza della società francese, si sarebbe forse ritratto sorpreso e atterrito dai mali che vi si agitavano. Come nel bicchiere d'acqua rivelatore, che l'arte di Cagliostro popolarizzava, così in quel rapido evolversi degli spiriti stava il germe dei moti sanguinosi imminenti. La bancarotta dell'erario, il raziocinio demolitore dei filosofanti, la mala condizione dei possedimenti coloniali, accrescevano ancora quel generale malessere, cui l'agitarsi irrequieto del terzo stato ad ogni ora accusava: eppure in tanto precipitare di eventi, due generi di musica sembravano in sè riassumere ogni cura dei parigini, due tendenze, derivate dal Gluck e dal Piccinni, commovevano a grado a grado non soltanto la Francia, ma l'intera società musicale europea.

Questo bizzarro fermento per l'arte, quando i problemi più gravi si maturavano, suscitava l'umorismo di Beniamino Franklin: " Fortunato tra i popoli! — così egli scriveva nel 1778 a Madame Brillon — La tua vita scorre senza alcun dubbio all'ombra di un governo saggio, giusto e mite, poichè i mali pubblici non eccitano i tuoi lamenti, e solo tema di discussione è per te il lato più o meno perfetto di due generi musicali forestieri „. A questa ironica meraviglia avrebbe potuto rispondere il Duclos, se morte non l'avesse fatto tacere fin dal 1772. Egli, notando i caratteri della società contemporanea parigina, gli avrebbe forse additato " ceux à qui l'opulence et l'oisiveté suggèrent la variété des idées, la bizarrerie des jugemens, l'incostance des sentimens et des affections, en donnant un plein essor au caractère. Ces hommes-là forment un peuple dans la

---

Demofoonte il Pugnani, una fra le glorie più pure dell'arte nostra strumentale, si avrà nuovo argomento per comprendere l'interesse, che il nome del Cherubini destava.

capitale. Livrés alternativement et par accès à la dissipation, à l'ambition, ou à ce qu'ils appellent philosophie; c'est-à-dire à l'humeur, à la misanthropie; emportés par les plaisirs, tourmentés quelquefois par des grands intérêts ou des fantaisies frivoles, leurs idées ne sont jamais suivies, elles se trouvent en contradiction, et leur paraissent successivement d'une égale évidence... On sent plus à Paris qu'on ne pense, on agit plus qu'on ne projette, on projette plus qu'on ne résout. On n'estime que les talents et les arts de goût: à peine a-t-on l'idée des arts nécessaires, on en jouit sans les connaître „ (1).

In quest'ambiente di vita leggiera e febbrile, ove i partigiani del Gluck e del Piccinni lottavano con crescente accanimento, egli reca l'impronta d'un'arte che segue libero cammino. Per il primo parteggiava l'abate Arnauld ed il Suard: per l'italiano si schierava la falange capitanata dal Marmontel, dal La Harpe, dal Ginguené, dal D'Alembert: e poichè lo spirito pubblico non viveva che per le due correnti d'arte, così a vicenda combattute, l'attività del Cherubini fu limitata ai centri minori, in ispecie al *Théâtre de la Foire St.-Germain.*

Nel 1795 egli viene nominato ispettore al Conservatorio; tuttavia, osteggiato da Napoleone, che la sua

---

(1) Duclos Ch. P., *Considérations sur les mœurs de ce siècle.* Paris, Hiard, 1831, Ch. Ier. Per la conoscenza della lotta fra gluckisti e piccinnisti, di cui in seguito si discorre, v. le osservazioni di un contemporaneo in Ginguené P. L., *Lettres et articles sur la musique,* 1873: *Notices sur la vie et les ouvrages de Piccinni,* 1800.

V. inoltre Desnoiresterres, *Gluck et Piccini,* 1872. Il supplem. alla *Biographie univ.* del Fétis, alla voce Gluck, traccia un catalogo degli scritti sorti in quell'epoca. L'ambiente in cui si apprestava a lottare il Cherubini sorge vivo nelle *Mémoires pour servir à l'histoire du dix-huitième siècle* del Duclos sopra citato: v. *Œuvres complètes,* par Janet et Cotelle, 1820.

schietta e ruvida franchezza non apprezzava, il Cherubini per lungo tempo si vide escluso da quel teatro dell'*Opéra*, ove i maggiori successi si consacravano. I suoi trionfi a Vienna nel 1805 con *Lodoiska*, la simpatia vivissima ottenuta nel 1806 con *Faniska* nella terra germanica, l'ammirazione per lui dimostrata da Haydn e dallo stesso Beethoven lo fanno richiamare in Francia, ove tuttavia il suo destino non muta. La *Messa in fa*, cui prima accennammo, crea per la seconda volta un risveglio salutare intorno al suo nome: nel 1815 è acclamato a Londra come sinfonista, nel 1816 ottiene il grado di professore di composizione e sovraintendente alla musica del re. Infine l'anno 1821 lo troviamo a capo del Conservatorio: e con lui quest'istituto, che sull'inizio della Restaurazione era stato momentaneamente soppresso, si leva a gloria ed attività insperata. La falange di allievi, fra cui si ricordano Zimmermann, Auber, Halévy, valse a diffondere gli insegnamenti del maestro: ed il *Cours de contrepoint*, raccolto dall'Halévy e conosciuto sotto il nome del Cherubini, dice meglio di ogni altro monumento la dignità dell'opera sua. Così il risentimento del Berlioz è le sue allusioni satiriche contro il grande italiano nulla possono togliere ai meriti reali dell'artista, il cui valore poggia su basi troppo solide perchè a minarle valgano i difetti dell'uomo e la cattiva pronunzia di qualche parola francese.

Dove mai vanno a finire le reticenze del Berlioz, quando si vede un Beethoven ammirare fra tutte le opere quelle del nostro italiano, e Schumann, l'eterno scontento, dopo i più nobili elogi scritti a favore della *Messa* nell'esecuzione del 26 luglio 1837 a Lipsia, del Quartetto in *mi bemolle maggiore* e di quello in *do maggiore* intesi nel 1838, così concludere nel 1840: " Ascoltando quest'opera „ — una *Ouverture* del Cherubini — " ci siamo chiesti ancora una volta se veramente questo

Grande, questo insigne Maestro, non sia tuttora troppo poco noto ed apprezzato, e se oggi, che la conoscenza delle opere sue è divenuta più famigliare a noi per la via seguita dalla nuova e migliore musica, non sarebbe tempo di metterlo maggiormente in luce. Perchè, quando Beethoven viveva, egli era certo il secondo fra i maestri dell'êra contemporanea: morto Beethoven, egli deve essere certamente considerato il primo fra gli artisti viventi „ (1).

---

(1) Per quanto ne disse il BERLIOZ, v. *Mémoires*. Il giudizio dello SCHUMANN si trova negli *Écrits sur la musique et les musiciens* (trad. de Curzon), Paris, Fischbacher, 1894, vol. I. Ciò che del Cherubini pensasse il Beethoven, appare da una lettera, posseduta dalla biblioteca reale di Berlino. Così la traduce dal tedesco il Wilder, sottolineando le frasi francesi autentiche mescolate da Beethoven al testo .germanico: « Très honoré Monsieur.

« C'est avec une vive satisfaction que je saisis l'occasion de m'entretenir avec vous depuis longtemps, car je prise vos opéras par dessus tous les autres ouvrages de théâtre. Le monde artistique regrette que depuis des longues années déjà aucune œuvre nouvelle de vous n'ait vu le jour: du moins en est il ainsi dans notre Allemagne..... Quant à mois, je suis toujours enthousiasmé sitôt que je vois paraître une nouvelle composition sortie de votre plume et j'y prends un intérêt plus vif qu'à mes œuvres propres. Bref, je vous honore et je vous aime » . . . .

. . . .

« Quel que soit le sort de la demande que je vous adresse je ne vous en honorerai, je ne vous en aimerai pas moins toute ma vie, *et vous* resterez *toujours celui de mes contemporains que je l'estime le plus.... L'art unit tout le monde*, combien plus les véritables artistes, *et* peut-être *vous me dignez aussi de me mettre et de me compter de ce nombre.*

« *Avec la plus haut estime*
« *votre ami et serviteur*
« BEETHOVEN ».

V. WILDER V., *Beethoven, sa vie et ses œuvres*. Paris, Charpentier, 1886, pag. 239-40-41.

Egli stesso curò il catalogo delle opere sue, che venne edito da Bottée de Toulmon (1): ed esso comprende un ricco numero di Messe, di scritti sacri minori, di Opere in musica e pagine sinfoniche orchestrali, su cui non possiamo arrestarci, data l'indole dello studio intrapreso. In cambio una grande Fantasia, una Fuga e alcune Sonate per pianoforte ci pongono in grado di seguire l'estendersi della tecnica nell'epoca sua, il graduale infiltrarsi dei nuovi procedimenti, mentre lo stile puro italiano sempre più si viene sposando all'influenza straniera e la stessa severità degli ideali contrappuntistici non riesce ad imporsi all'influsso dell'ambiente. Lo studioso potrà esaminarle nelle edizioni moderne del Peters (*Fuga*), del Breitkopf (*Alte Meister*, 17, Sonata N. 3, *si bemolle*), Litolff (*Les Maîtres du Clav.*, 7, Sonata *id.*), del Ricordi (*Arte antica e moderna*, VI, Sonata *id.*), del Venturini (6 Sonate rivedute dal Buonamici).

Se abbiamo riguardo alla divisione dei tempi ed alla logica tonale che regge questa Sonata, la vediamo dividersi in *Allegro* iniziale, ampio, solido, sviluppato, ed in *Rondò* di chiusa, entrambi costrutti nella tonalità di *si bemolle*. Siamo nel campo della piccola *Sonatina* in due tempi, ove un leggero ricordo della *Suite* vive nel rispetto di una sola tonalità invariata, cui i precursori dei generi strumentali moderni un giorno ricorrevano a fine di cementare la scarsa unità delle prime forme cicliche: ma tale ricordo, che potrebbe risorgere in molte forme di Sonatina, tipo fra esse la Sonata op. 49 n. 2 di Beethoven, è più apparente che reale, e non si

(1) « Notices des manuscrits autographes de la musique composée par feu M. L. C. Z. S. Cherubini, ex-surintendant de la musique du roi, directeur du Conservatoire de musique, etc. ». Paris, 1834 (36 pagine in-8°).

estende in modo alcuno all'intima sostanza dell'opera. Tra la falange dei decadenti, di cui taceremo, il Cherubini segna una fase luminosa non solo con gli scritti maggiori, ma ancora con le piccole forme del pianoforte nascente: che se la schietta italianità anche in lui si annebbia attraverso all'importazione fatale del gusto straniero, se la coltura germanica dilaga col fascino dei grandi contemporanei, tuttavia la chiarezza, l'equilibrio e la freschezza inalterata delle sue creazioni testimoniano ancora l'origine ed il sentire italiano.

Tralasciando ogni osservazione sul puro sviluppo della forma, noterò la ricerca crescente e lo studio del modo, con cui strappare nuova sonorità alla corda. Chi percorre le memorie relative allo sviluppo della tastiera profana, si accorge come il trapasso dalla polifonia alla melodia accompagnata lasci traccie dolorose nella decadenza dei modelli per clavicembalo. Dapprima i compositori vi trasportano lo stile polifonico vocale, già abbellito dai passi di bravura che gli organisti accentuavano nella Toccata: in seguito adottano sempre più spiccate le forme della monodia accompagnata, che si va imponendo. E poichè le risorse del piccolo basso arpeggiato si prestano comode a sostenere la linea del canto, così a questa sola finiscono col dedicarsi: impoverendo la profondità dell'opera, ed iniziando la decadenza fra cui, nel periodo ora svolto, tristemente ci aggiriamo.

Orbene, l'arte del Cherubini riesce in questo punto degna del nome suo: non ch'egli sempre giunga a combattere il malo vezzo dei tempi: ma perchè la ricchezza tecnica degli studii lo salva da quella nudità poverissima, e l'artifizio stesso assume valore d'arte. Di particolare interesse per noi riesce in questa Sonata la struttura pianistica di alcuni passi ove l'arpeggio, quando venga aiutato dal giuoco del pedale, può tra-

scinarci in piena sonorità moderna. Così la pròtasi dell'*Allegro*:

col passo arpeggiante della battuta terza offre argomento a sviluppi pianistici che fra poco si succederanno: e quando in seguito ci indugiamo sulle figure:

o più innanzi vediamo le posizioni seguenti:

ci è forza riconoscere che il brillante del pianoforte è già affrontato con piena coscienza.

Il *Rondò* che chiude la piccola Sonata potrà sbizzarrirsi in formole melismatiche ove l'osservatore per un lato intravvede l'antico amore per gli abbellimenti, per l'altro rievoca i gorgheggi manierati dei cantori: ma in questo allacciarsi di usi e di tradizioni mai non riuscirà a farci smarrire le traccie dell'impianto pianistico, ormai acquisito allo sviluppo dell'arte.

L'epoca, abbracciata dal nostro racconto, continua ad indugiarsi nell'ultima fase del secolo XVIII, che nelle narrazioni dei viaggiatori suscitava i commenti più svariati sullo sviluppo e le caratteristiche dell'arte nostra musicale. Facili al canto ed alle sue seduzioni, innamorati del virtuosismo nelle varie forme del genere vocale e strumentale, incuranti della verità sulla scena drammatica ancora battuta dai *musici* in abito femminile, gli Italiani affermavano sempre la ricchezza del sentire artistico, quando pure la decadenza inquinava le passate tradizioni: e ne fa fede quella miniera di osservazioni che il Goethe lasciava nel suo viaggio in Italia, in cui si riassume tanta verità artistica sulle nostre condizioni durante gli anni 1786 e 1787; mentre per l'ultimo decennio del secolo tornano non inutile documento le memorie della pittrice Vigée-Lebrun e del Moratin spagnolo.

È per l'appunto in tale momento che si compie la ase giovanile di Francesco Pollini (1) allievo dapprima a Vienna del Mozart, poi a Milano discepolo di Nicola Zingarelli napoletano. Era quello il periodo in cui la futura sede del commercio musicale d'Italia iniziava il risveglio con la creazione del Conservatorio di musica: e poichè il Pollini aveva bel nome fra gli artisti, e Mozart non aveva sdegnato dedicargli un Rondò per

(1) Nato a Leybach, in Illiria, nel 1763, morto a Milano il 17 settembre 1846: v. Riemann e Eitner; questa data è ammessa anche dal Grove, nell'appendice: il testo però ripeteva la data 1847, proposta dal Fétis. Il Baker concorda col Riemann: entrambi riportano la data dallo Schmidl, concorde con Paloschi, *Annuario musicale universale*, Milano, Ricordi, 1878. Sulla sua scorta muove il Manuale citato del Prosnizz (*Handbuch der Clavier-Literatur*): quello della Parent (*Répert. encyclop. des pianistes*) lo dimentica. Per l'insegnamento avuto dal Zingarelli v. Villarosa, *Mem. dei composit. di musica del regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Reale, 1840, pag. 229. Le notizie cui venne accennato, relative alle narrazioni di viaggiatori stranieri, si trovano in *Obras postumas de* D. Leandro F. De Moratin. Madrid, M. Rivadeneyra, 1867: *Souvenirs de M. Vigée-Lebrun*, Paris, 1835.

Opere per Pianoforte: Metodo | *pel Clavicembalo* | *composto* | da Francesco Pollini | *socio onorario del R. Conservatorio di Musica di Milano* | *adottato* | *dal R. Conservatorio medesimo non che per le Case di Educazione nel Regno* | *ed a* | *Sua Altezza Imperiale* | Il Principe Eugenio Napoleone di Francia | vicerè d'Italia | *dedicato dall'autore* | *Milano*. Senza data. L'atto di adozione dell'opera nel Conservatorio è segnato 16 novembre 1811.

Tre Sonate, Parigi, 1801: le stesse presso Ricordi e Artaria. Fantasia sopra un tema di Viotti, Parigi, 1801, Br. e H.

Toccate, op. 31, 50, 56, 67. Variaz. Esercizî.

Introduz. e Rondò, op. 43. Toccata in *sol*, op. 31: uno dei 32 esercizî in forma di toccata, op. 42: Ricordi, *Arte antica e moderna*, vol. VIII.

Due Sonate per due cembali: Grande Sonata, Capriccio e Variazioni per due pianoforti o pianof. ed arpa.

Per altre opere e per l'indicazione dei mss. v. Eitner, *Quellen-Lexicon*.

pianoforte e violino, così fu nominato nel corpo insegnante del nuovo istituto musicale. Dal 1792 il Zingarelli erasi condotto a Milano, e veniva assunto alla carica di maestro di cappella al Duomo: fu in quell'epoca ch'egli ebbe ad allievo il Pollini, presso cui rimase, dedicandogli i suoi Partimenti e Solfeggi. Chi abbia riguardo all'estendersi fatale del cosmopolitismo nell'arte ed alla doppia influenza cui i primi suoi studii furono sottoposti, non vorrà ricercare nel Pollini la schietta e pura affermazione di uno stile italiano, già per mille vie compromesso. Il musicista tuttavia scorge in esso la purezza e l'eleganza della tecnica non mai smentite, il pianista assiste al progressivo ampliarsi delle risorse meccaniche: e quando pure l'omaggio del Bellini, che gli dedicava la *Sonnambula*, non bastasse, quando il suo *Metodo per Clavicembalo*, su cui fra poco ci intratterremo, venisse dimenticato, rimarrebbe ancora una serie non indifferente di opere pianistiche per legittimarne l'accoglienza e procurargli onorevole culto fra questi precursori della fase contemporanea.

L'appellativo *Clavicembalo* ormai si riduce ad un puro fenomeno di sopravvivenza. A dimostrare ciò valgono le tendenze espressive e le risorse su cui egli specula, e che risultano evidenti dall'esame delle opere sue. Ho sott'occhi “ l'Introduzione e Rondò „, op. 43, che il Ricordi ripubblicava nel volume VIII dell'*Arte antica e moderna*: e se una robusta personalità non sorge da queste pagine, in cui l'influenza clementina col fare di Mozart si sposa e la ricetta scolastica spesso apparisce, in cambio l'ampiezza delle forme, la buona armonizzazione e sopratutto la preoccupazione delle sonorità pianistiche rivelano sicurezza di mano e chiara coscienza di ideali. Nulla è nel Pollini di quel piatto formulario volgare, che ritroveremo in tanti altri decadenti sul tipo del Coop. La proposta dei temi, il periodo di sviluppo che le suc-

cede, la ricapitolazione finale serbano equilibrio e non comune larghezza. La frequenza e l'eccessiva lunghezza delle progressioni, il muovere arpeggiante della melodia, la ricercata purezza dei contrappunti proiettano un'impronta arcaica sulle pagine del nostro autore: talvolta i temi, come quello del Rondò,

producono piuttosto l'impressione di periodi secondarii di sviluppo, che non di fresca e spontanea invenzione. Ma il tecnicismo, nei punti in cui tende a passare in prima linea, si concilia ancora la simpatia dello studioso

per le qualità rivelate. Così tratto tratto s'incontrano particolari pianistici gustosissimi: così alcuni passaggi leggeri e brillanti, che potremmo dire " a fior di dita ", avvolgono in un nimbo di radiazioni luminose il canto, come avviene nella pròtasi del Rondò, sopra citata. Infine il secondo tema di questa stessa composizione, distinto dal primo con un punto coronato come nell'op. 10 N. 3 di Beethoven (*Sonata in re maggiore*), serba nella grazia cantabile un fare clementino, in ispecie nella formola arpeggiante cadenzale:

Uguali pregi si trovano nella nota *Toccata in sol*, op. 27, che il lettore potrà consultare nella stessa raccolta. Si direbbe l'autore siasi in essa preoccupato di stendere uno studio sulle successioni di note doppie, in ispecie di terze parallele.

Infine l'opera 42, contenente *Uno de' trentadue esercizi in forma di Toccata,* non solo dimostra la preoccupazione del nuovo stile espressivo e le incursioni cre-

scenti nel campo istrumentale, ma colloca ancora il Pollini fra la schiera degli innovatori. In esso infatti l'idea cantabile è scritta sopra un rigo a parte, a fine di primeggiare anche dinanzi all'occhio dell'esecutore, mentre altre due righe contengono la parte del pianoforte concertante: e lo scopo espressivo è così chiaramente intuito e descritto nella lettera dedicatoria al Meyerbeer (1), da rivelare quanto chiaramente l'autore intuisse la portata del sistema. I saggi precedenti di Beethoven e Clementi sono in ciò sorpassati: ed egli si erige a modello per il Liszt ed il Thalberg, che si ricorderà di tale sistema nelle variazioni sul *God save the King* e sul *Rule Britannia.*

Ecco lo spunto del Pollini:

Allegretto.

(1) « Io mi proposi di offrire un canto semplice, più o meno spianato o di differente carattere, combinato con accompagnamenti di ritmi variati, e di condurre a distinguere con una particolare espressione e tocco la parte del canto da quelle che lo accompagnano ».

L'indicazione usata dal Pollini di *espressione* e *tocco* è la prova migliore dei nuovi ideali pienamente affermati.

Vediamo per tal modo come il compositore, affascinato dalla ricerca del nuovo e stimolato dal progresso crescente, accentui le incursioni nei campi orchestrali, e colorisca aspirazioni già nettamente accarezzate nell'arte della tastiera. Nel periodo di preparazione, i clavicembalisti si adoperavano anzitutto a creare uno stile indipendente, proprio allo strumento: più tardi, nell'apogeo della grandezza settecentistica, l'arte, che per noi si riassume in Domenico Scarlatti, era giunta alla espressione completa di questo linguagio. Ora la curva segnata dai successori sempre più si allarga e, simile

all'orbita parabolica di una meteora, scorda a grado a grado il foco purissimo da cui prendeva le mosse. Ancora pochi decennii: e in cambio di pagine *per pianoforte*, gli scrittori ci daranno delle opere musicali *applicate al pianoforte.*

* * *

Una breve sosta è qui necessaria, come quella che viene suggerita dalle ricerche sui Metodi. In tutte le fasi di creazione e di progresso, l'opera incosciente dell'artista precede la riflessione scientifica. Il moderno positivismo riduce l' " est Deus in nobis „ oraziano alla più modesta conseguenza d'un'eccitazione, bisognosa di proiettarsi all'esterno in simbolo sensibile: ma non distrugge punto il carattere impulsivo ed incosciente che in quella formula si concretava. Nell'arte e nella vita, il bisogno caccia l'artigiano o l'artista alla ricerca dei mezzi con cui appagare l'impulso prepotente dell'animo suo: ma quando i nuovi prodotti si sono sparsi per il mondo ed hanno cominciato ad appagare le genti, sorge allora l'opera riflessa del ragionatore che di quei prodotti inconscii si impadronisce, ne investiga il risultato, ricerca il mezzo per questo riprodurre col minimo dispendio di forza, e nel mutuo confronto corrobora l'analisi, ed assurge alla sintesi: finchè in una formula complessiva raccoglie l'essenza del buono, che alla fantasia creatrice era in un istante balenato.

Quindi, anche nel campo speciale in cui s'aggirano le nostre ricerche, i metodi per la nuova tastiera sorgono quando già la letteratura ad essa dedicata abbia raggiunto un tale sviluppo, da creare un complesso di fatti individuali chiari nel loro significato e perspicui.

Questi fatti divengono il materiale su cui l'osservatore e l'ordinatore sistematico inizia le sue ricerche: e perchè tale fondo possa sorgere, si richiede alla sua volta un bisogno realmente sentito, cosicchè il cumulo di fattori incoscientemente creati raccolga quasi un ciclo di affermazioni fra loro concordi.

Queste considerazioni mi sembrano doverose, nel caso nostro, poichè spiegano l'insistenza con cui volli ostinarmi a ricercare quei tratti di sonorità che sottintendessero la cosciente applicazione della musica al pianoforte. Attraverso alla breve schiera di musicisti testè esaminati, questi tratti comparivano, sempre più affermandosi col progredire dei tempi: quindi un bisogno crescente e collettivo si manifestava. Finchè si parlò del Clavicembalo, nell'opera da cui questo volume è preceduto, le varie e bizzarre diteggiature proposte non avevano d'uopo di commento. Esse nascevano spontanee dal bisogno di ideare i portamenti che permettessero ai compositori l'esecuzione delle opere scritte. Ma quando la fase del Clavicembalo si chiude, quando tutto il patrimonio dei suoi insegnamenti passa alla nuova tastiera, allora è necessario nuovo studio per sorprendere il graduale affermarsi del vero stile e della vera tecnica pianistica. Contro le innovazioni di ideali espressivi tecnici, contrasta l'inerzia dell'insegnamento passato: sarà necessario i compositori accarezzino nuovo cammino, perchè nuovi metodi sorgano: ed in essi, più che le nozioni sui portamenti della mano, ci interesserà la tecnica espressiva, considerata nell'attacco del tasto e nel giuoco sonoro del pedale.

* * *

Con tali criterii possiamo trattenerci in breve esame sul *Metodo pel Clavicembalo*, cui Francesco Pollini deve uno tra i posti più onorevoli nella storia dell'arte nostra. Pubblicato a Milano dal Ricordi, senza data, reca la deliberazione dell'assemblea generale dei professori, in cui con deliberazione 16 novembre 1811 la si adottava nel Conservatorio: la firma del Censore Asioli la connette con questo trattatista, di cui dovremo discorrere.

L'opera va divisa in tre parti, di cui l'ultima è destinata ad insegnare " il modo materiale di preparare e formare la cadenza finale, non che varj giri d'armonia eseguiti con andamenti differenti ". Sano principio questo del passato, in cui male si sarebbe concessa al pianista l'ignoranza dei principii d'armonia. Nella prima parte accennato alla posizione del corpo, alla divisione della tastiera ed agli attributi della mano (articoli I, II, III) si passa alle regole generali sul modo di applicare i principii, ed alle nozioni sui portamenti (articoli IV, VI). Ossequente alle dichiarazioni da lui fatte nel preambolo, il Pollini non rifiuta quanto di buono trova nei predecessori: così per rendere pronta ed obbediente la mano cita l'esercizio " sì ingegnosamente indicato nel conosciuto metodo di Dussek e Pleyl " (*sic*):

e l'altro, " commendato anche dall'immortale Clementi ":

È, in altri termini e con maggior sicurezza d'insegnamento, quello stesso esercizio che appariva nelle *Pièces de Clavessin* di Gian Filippo Rameau, in cui il pollice, così lungamente proscritto dai clavicembalisti, riceveva stabile impiego (1). Ma ciò che dal passato differisce è la intera teoria del portamento, ove rivivono i principii clementini, e con essi è annullata la barbara diteggiatura della tastiera a becco di penna. Nel periodo aureo di questa, come abbiamo avuto agio di constatare nei saggi dedicati al clavicembalo, in cambio di far passare il pollice sotto le altre dita, si usava il passaggio del terzo dito sul quarto. E quando pure con Sebastiano Bach le dita abbandonano l'antica posizione distesa, si curvano ad accarezzare il tasto, e il pollice è ammesso all'onore della tastiera: quando i precetti del Walther e dell'Heinichen sono da lui sanciti con maggiore larghezza, non per questo i portamenti raggiungono una vera struttura metodica: spesso il quinto dito deve passare sotto gli altri, spesso ancora il quarto sovra di

(1) *Pièces* | De Clavessin | *avec* | Une Méthode | *pour la méchanique des doigts* | *où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution* | etc. Il privilegio reale di quest'opera reca la data 7 gennaio 1724: il testo con facsimile è riportato nella pubblicaz. del Saint Saëns: Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin*. Paris, Durand et fils, 1895, v. dell'Autore del presente volume, *L'Arte del Clavicembalo*, libro III, pag. 288.

quelli s'inarca. L'insegnamento lasciatoci dal figlio Emanuele in *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, non riproduce nella sua interezza la diteggiatura del Bach. Ciò, per lo meno, risulta dal confronto fra le norme ch'egli detta e il piccolo saggio che qui trascrivo, estratto dal *Clavierbüchlein*, e così diteggiato (1):

(1) Nell'esempio citato, il pollice è segnato X, secondo il sistema inglese attuale adottato altra volta in Germania. A questo riguardo giova ricordare che due metodi sono ormai invalsi per segnare le dita, nelle opere destinate alla tastiera. L'uno, usato in Inghilterra, è quello or ora descritto: l'altro, adottato in Italia, Francia, Inghilterra e Germania, assegna il numero 1 al pollice, il 2, 3, 4, 5 alle altre dita. Questo sistema passò dall'Italia alla Germania probabilmente nell'epoca bachiana: Ammerbach, per lo meno, segna il pollice con una croce, riservando il numero 1 all'indice. Un'opera pubblicata in Inghilterra intorno al 1740 col titolo: « The Harpicord Illustrated and Improvid » dà il sistema numerico come prodotto italiano (Italian manner of Singeing).

Per cenni maggiori v. l'articolo di FRANKLIN TAYLOR « Singeing » nel Diz. del Grove.

Questa diteggiatura è segnata dallo stesso Sebastiano Bach, e chiaramente rivela quanta libertà egli usasse nell'impiego delle dita, mettendosi anche in urto col dettato che Carlo Filippo Emanuele ci trasmise attribuendolo al padre. Così pure nel N. 10 dei *Douze petits Préludes*, lo studioso potrà rinvenire altre contraddizioni alle battute 22 e 23, 34 e 35, 38 e 39: confermando ancora una volta l'incertezza dell'antico dettato. Col Mozart però e col Clementi ogni dissenso è cessato: e il Pollini nostro, erede di questo graduale perfezionamento, non lascia ormai adito ad accuse o ricorsi al passato.

Alcune osservazioni sono tuttavia suggerite dagli articoli VIII e IX, relativi al portamento nelle scale cromatiche. Così nell'esempio:

l'impiego sistematico del quarto dito sul *si bemolle* tende a diminuire la frequenza nei passaggi del pollice, col che si rallenta la velocità della mano: così pure nell'esempio successivo:

la diteggiatura parallela 2-4, che era la normale, quella 1-3, meno frequente, e la eccezionale 3-5, venivano in quei tempi facilitate dalla particolare costruzione dei pianoforti, nei quali l'abbassamento del tasto e la conseguente profondità cui scendeva il dito, percuotendolo, riuscivano minori che non nell'epoca attuale. Ai giorni nostri, per contro, in cui l'abbassamento del tasto è maggiore, si sostituisce utilmente l'alternarsi di 1-3 e 2-4, o l'impiego di tutte le dita, secondo la formola in uso per le note doppie legate: formola questa ben nota ai trattatisti sui primi del secolo XIX, ed al Pollini, che appositamente la menziona col passo:

Chi finalmente volesse convincersi della perfezione, cui la tecnica era giunta in quei tempi, potrebbe dare un'occhiata al seguente saggio di diteggiatura in scale cromatiche " servibile soltanto per abbellimento „ — come nota l'autore — " e di sfuggita, da usarsi più negli acuti che nei bassi „:

Sono questi veri modelli alla Liszt, che modificano singolarmente le idee da alcuni forse possedute sul pro-

gresso della fase modernissima. E pari perfezione si riscontra nella seconda parte, destinata allo studio degli abbellimenti: onde, dopo aver segnato per il trillo doppio la formola:

l'autore tosto osserva che " se in esso siano compresi i tasti corti, si fa uso del seguente portamento ":

Ciò che riguarda lo stile legato (Parte II, art. II), il portamento composto (art. III), il tocco del tasto (art. IV), potrebbe accettarsi pienamente dal pianista moderno. Siamo nel periodo in cui la diteggiatura è ricercata quale mezzo per rendere nella maggiore evidenza possibile l'opera interpretata: quindi la legge del minimo sforzo in essa si impone, e, forti di quanto i precursori avevano già escogitato, i legislatori del nuovo strumento sanciscono regole facili, evidenti, perspicue. Trascorrerà un mezzo secolo: ed anche nella diteggiatura la ricerca del nuovo condurrà a bizzarri virtuosismi personali, sforzo intelligente di intelligenti innovatori, interessante come prova di indipendenza, ma di utilità assai problematica nell' insegnamento. Sarà quella la fase di

nuova ricerca irrequieta, la corsa meccanica all'originalità del sistema: ciò che dovrebbe limitarsi a puro mezzo di esecuzione, si eleverà a mèta finale dell'arte: finchè, negli anni in cui scrivo, anche contro questo eccessivo specializzare sorgerà la nuova e inevitabile reazione.

L'impiego del pedale, complemento di quella espressione che il Pollini sempre fa presente all'allievo e su cui particolarmente insiste trattando del tocco, è regolato con tre principî cardinali. Premesso che l'importanza maggiore è dovuta a quello, destinato a sollevare gli smorzatori, l'autore osserva:

" 1° Non si fa mai uso di esso se non in un canto spiegato e largo, basato sopra il medesimo accordo ".

" 2° Si abbia avvertenza di abbassare gli smorzatori prima che l'armonia passi ad un altro accordo, acciocchè le voci del primo non si confondano con quelle del secondo... e di levarli nuovamente all'accordo seguente, qualora il canto sia tale, come già sopra si è detto ".

" 3° Qualora si trova nella parte del Basso una Nota grave e legata per una o più battute ancora, e che per la complicazione delle altre parti non rimanga alcun dito a disposizione per tenere sfondato il suo relativo tasto, si alzano gli smorzatori all'atto che si suona una tal Nota, per così prolungarne la voce, e si passa colla mano sinistra all'esecuzione delle altre note, tenendoli alzati fino al cambiamento della modulazione ".

Con esempî speciali vengono corroborate queste semplici regole: indi l'Autore soggiunge: " Serve ancora questo pedale per raddolcire il suono, e ciò si ottiene toccando il tasto con la maggiore delicatezza ed uguaglianza possibile, ma fa d'uopo evitare colla più esatta avvertenza ogni compressione più vibrata per non distruggerne l'effetto. Ne' canti semplici, e lenti, e che non cambiano modulazione, che rare volte; nelle frasi che si raggirano sugli acuti e richiedono una esecuzione

dolce e delicata; nel *Pianissimo,* simile maniera produce un ottimo effetto „.

Poco aggiungeranno i successori. L'Angeleri, senza ricorrere a distinzioni didattiche, darà solo un consiglio prezioso sul punto in cui far intervenire l'opera del pedale, successiva al tocco del tasto: Thalberg, Henselt e Liszt amplieranno l'applicazione di tale dettato del Pollini, ne accetteranno praticamente i principî. Onde allorquando esaminiamo questo Metodo italiano, e col pensiero ci riconduciamo al passato: quando ricordiamo che sul sorgere dell'arte strumentale il Praetorius rideva di cuore ad ogni tentativo per regolare la diteggiatura, sostenendo essere indifferente si adoperi questo o quel mezzo e persino il naso, pur di raggiungere lo scopo (1): ci è forza allora riconoscere l'immensa ricchezza che, di fronte alle epoche anteriori, l'ottocento italiano sin dalle prime fasi possedeva.

***

In un'opera storica che poco ormai vien letta, sebbene la freschezza di alcune notizie meriti sorte migliore, si narra di un " gentilissimo maestro italiano, il quale, dopo aver composta per alcun tempo vera musica Italiana, piena di verità, di soavità, di grazia, come per esempio, i suoi bellissimi notturni sullle parole di Metastasio, una delle più dolci cose che siano uscite da cuore dolcissimo, si diede poi a ingarbugliarsi con mescolare con eccessiva proporzione, musica instromentale colla vocale. E Paisiello per Milano passando per

(1) *Sintagma Musicum,* 1619.

andar a Parigi ai cenni di Napoleone, sentita quella sua musica nodosa e strepitosa, e postogli la mano sulla spalla, gli disse: *Bonifazio, lascia stare la musica Tedesca...* Il grazioso uomo mi disse con quella sua giovenil voce, che sempre ebbe: *Me la sono attaccata all'orecchio*: ma non se l'attaccò. Veramente il buon Bonifazio, oltre ad altre composizioni alla Tedesca, aveva composto la musica per un dramma a Torino, la quale, malgrado di un gran miagolare di bassi, che vi aveva fatto, non ebbe alcun successo; felicissima vena, se mai una fu al mondo, e veramente Correggiesca, da un poco sano metodo di comporre guastata „ (1).

Orbene, questo Bonifazio pressochè anonimo, così guasto dal " miagolare dei bassi „, altri non era se non l'Asioli (2), anch'esso chiaro per l'insegnamento della

---

(1) Botta C., *Storia d'Italia.* Capolago, 1833, tomo XII, libro 50, pag. 253, 254.

(2) Nato a Correggio il 30 agosto 1769 e quindi morto il 18 maggio 1832: così l'Eitner. La data di nascita 18 aprile, del Fétis, è errata. Il Grove ed il Riemann, recano la data 30 aprile 1769: Lo registra il Pauer (*Diction. of Pianists*, etc.): Parent lo dimentica (*Répert. encycl.*). Per cenni v. Colí A., *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio, seguita dall'elenco delle opere del medesimo.* Milano, Ricordi, 1834; Melzi Lod., *Cenni storici sul R. Conservatorio di Musica in Milano.* Milano, Ricordi, 1873.

Opere per Pianoforte: L'allievo al Cembalo, ossia facile metodo per apprendere il pianoforte. Milano, Ricordi (senza data). Seconda ediz., 1ª parte in Novara, 2ª e 3ª, in Milano, Ricordi, 1819. Sonata per clavicembalo e violoncello obbligato. Milano, Ricordi e nuova ediz. a cura di Grützmacker, Scuff. — Sonata, toccata, 10 variazioni, 3 capricci per il clavic. Wien, Musickfr. — Sonate pour le pianof. Milano, Ricordi. — Three Sonatas for the Pianoforte (op. 8), London, Bircholl. — Capriccio per il pianof. op. I, III, IV. Paris, Maderman. — Capriccio per il pianof. op. V. Zurigo, presso Giov. Giorgio Negheli. — 12 Variazioni sopra l'aria « La me Bettina » per il pianof. Wien, Traeg. (v. Eitner, *Quellen-Lexicon*, con la lista completa delle opere sue).

tastiera, e strettamente connesso con l'opera del Pollini. Il povero Botta, che della musica giudicava con criterî molto sentimentali (1), male poteva apprezzare un'arte non paga al semplice ed immediato godimento dei sensi: che se l'influenza germanica inquinava realmente il periodo artistico da noi esaminato, non era rimedio sufficiente contro questo scadere del carattere nazionale, il raccomandare agli artisti la semplice e volgare cantilena, cara alle masse. Le parole del Botta, scritte intorno al 1830 (2), servono a ricordarci con quali criterî si giudicasse a quell'epoca, quale fosse la generale aspirazione delle genti. Canti semplici e piani, buone occasioni ai virtuosi per far valere la propria grazia commovente del dire, poche e primitive armonie del basso: ecco la ricetta che si imponeva a chi bramasse il favore del pubblico. E ciò deve pur valere di scarico alla decadenza generale in cui ci aggiriamo: poichè là, ove l'ambiente si dimostri refrattario alle nobili aspirazioni d'un'arte maggiore, quivi non è colpa se gli autori con esso declinano.

Assai per tempo aveva l'Asioli, a quanto si narra, dato prove di attitudini musicali, tantochè di soli otto anni componeva Messe ed altre opere destinate alla chiesa. A Parma quindi studiava composizione col Morigi, e dopo aver riportato successi a Venezia, assumeva la carica di direttore d'orchestra a Correggio.

---

(1) « Per me, oltre la dolcezza, che ne pruovo, giudico della bontà di un pezzo dal sentirmi mosso ad accompagnarlo col gesto, perchè allora veramente espressione d'effetto è; che se a quel gestire invitato non sono, allora subito concludo, che quella non è musica » (!) BOTTA C., *Storia d'It.*, id., ibid., pag. 255-56.

(2) « Queste cose io scriveva nel mese d'ottobre del 1830, e nella mia grave età di sessantaquattro anni, dappoichè aveva dato principio a scrivere le presenti storie nel mese d'aprile del 1826 ». *Id.*, *Ibid.*, pag. 277.

Questa città, che negli albori della tastiera aveva visto nascere Claudio Merulo, e per lunga tradizione artistica il Tiraboschi lodava, era lontana a quei giorni dalle brighe letterarie che con la prima Accademia di Veronica Gambara o con quelle posteriori dei Filogariti, dei Trasformati, degli Scioperati e dei Spensierati cianciava *de omni re scibili* nel cinquecento (1).

La vita dei centri maggiori attirava gli artisti: e nel 1787 l'Asioli si trasporta a Torino, rimanendovi sino all'anno 1796 in stretto periodo di studio operoso.

Per la seconda volta in questo racconto accenniamo alla capitale del regno Sardo, retto a quei tempi da Vittorio Amedeo III, più che delle arti amante delle discipline militari. Questo spirito guerresco, la cui lenta formazione risale al cinquecento, ha fatto giudicare con singolar severità le tendenze artistiche piemontesi: eppure il silenzio che grava intorno alla vita musicale dei pedemontani forse è ingiusto, nè risponde alla verità che dalle storiche ricerche si può trarre. È vero che lo spirito piemontese, forte, guerresco, amante dell'ordine, riesce perciò stesso meno incline ai puri godimenti di un *otium* artistico cui già i classici avevano rinfacciato l'incuria dei pubblici uffici: ma ciò non toglie che nelle ore di pace anche la Corte Savoina venisse allietata dalle arti.

Cesare Scaligero, che di Torino lasciava scritto:

> Terra ferax, gens laeta, hilaris, addicta choreis:
> Nil curans quicquid crastina luna vehat (2),

---

(1) TIRABOSCHI G., *Biblioteca Modenese*, Modena, MDCCLXXXI, tomo I, § IV, pag. 34 e seg. Per le memorie sui compositori di musica correggiani, v. I, VI, pag. 574-607. Su C. Membo, v. *L'Arte del Clavicembalo*, libro II, § IV, pag. 146, testo e note.

(2) *Poematica*, 1574, pag. 59. Lo stesso spirito di godimento è rilevato in una lettera di cinquecentista anonimo, pubblicata da

notava con ciò la non completa indifferenza alle arti del ritmo: e quando pure il desiderio di tali sollazzi non fosse sorto spontaneo, sarebbe stata già bastante a suggerirlo la memoria di tradizioni, fra i Duchi di Savoia tramandate. Così le ricerche degli storici, i documenti che esistono nei nostri archivi e, sopratutto, la pubblicazione degli inventarî ducali nella loro ingenua eloquenza, illustrano in modo lusinghiero la vita savoina. Statue, bronzi, pitture ed arazzi erano fra noi ricercati, apprezzati, custoditi nei castelli: le arti rappresentative con le discipline letterarie si alternavano: ed a quel modo che i musici di Corte prendevano parte ai festeggiamenti, così per diletto dellé principesse nostre si raccoglievano canzoni madrigalesche spagnuole e francesi, che tuttora esistono fra i codici proporzionali da noi posseduti, e si stendevano trattati di musica. Onde chi scorra le opere passate dalla libreria ducale alla Biblioteca nazionale torinese nel 1720, ha ragione di ripensare alla scarsa conoscenza delle êre passate: e si risovviene delle biblioteche possedute dagli antichi castelli piemontesi, e la vita di quei giorni riappare ingentilita da un culto ingenuo per gli ozî della pace (1).

E per l'appunto a Torino, nel Teatro detto allora

Cian V. nel *Giornale storico della letteratura italiana*, XVII, pag. 307, 308. Del resto, sulla vita artistica torinese dell'ultimo settecento parlano favorevolmente le carte dei viaggiatori: V. *Cartas familiares* dell'Abate D. Juan Andrés *à su Hermano D. Carlos*, ecc., Madrid, Sancha, 1791-94: *Obras postumas de* D. Leandro F. De Madrid, Rivadeneyra. 1867.

(1) V. Villanis L. A., *Un compositore ignoto alla Corte dei Duchi di Savoia* (da un ms. della Bibliot. naz. di Torino): *Rivista musicale italiana*, anno X, fasc. 1°: *Memorie sopra alcuni codici musicali della Biblioteca naz. di Torino*: in Atti del Congresso storico internazionale, Roma, 1903: in essi le note bibliografiche. Per indicazioni bibliografiche maggiori, v. Vayra P., *Museo storico della Casa di Savoia*. Torino, Bocca, 1880. Sulla vita e

delle Arti (1), l'Asioli fece rappresentare *Gustavo al Malabar*, che è l'opera anonima citata dal Botta. In quell'epoca tuttavia egli già era passato a Milano, ove aveva preso stanza nel 1799, dopo aver abbandonato Torino nel 1796 per accompagnare la marchesa Gherardini a Venezia. Nel 1801 venne nominato maestro di cappella del vicerè d'Italia e Censore al Conservatorio di Milano: in quest'ufficio, che gli affidava la direzione degli studî, l'Asioli firmò la dichiarazione che abbiamo già ricordata, e per cui il Metodo del Pollini veniva adottato nell'istituto milanese. Quando finalmente giungiamo alla caduta dell'Impero, egli riprende nel 1813 la via del paese natale, ove continua l'opera della composizione.

Ciò che in lui maggiormente ci interessa è il Metodo intitolato *L' Allievo al Clavicembalo*: filiazione diretta del Pollini, contraddistinta tuttavia da nuovi progressi, gli uni della fredda tecnica pianistica, gli altri di quella espressione, che costituisce la mèta finale di tutte le ricerche nel periodo considerato. Anch'egli non dimentica Muzio Clementi, " il quale giustamente — secondo la sua stessa espressione — si può chiamare il padre del Clavicembalo „: e nel ripeterne i principî, già seguìti dal Pollini, tenta chiarire con apposito dettato letterario e con esempî particolari i più minuti casi di por-

---

sull'arte in Piemonte, v. CIAN V., *Torino nei ricordi dei viaggiatori stranieri* in *Nuova Antologia*, 16 settembre 1898: *Le Cartes familiares* del MURATIN, cit. nella bibliogr. al cap. II (*L'Ambiente*): il ROCCA L., *Ricerche e curiosità di Torino subalpina*: il viaggio dell'Andres, cit. nell'*Ambiente*: VANDER-STRAETEN ED., *Turin musical*. Audemarte, Bevernaege van Eechante, MDCCCLXXX.

(1) L'attuale Teatro Regio. Nel periodo diviso dal 1799 al 1806, il teatro mutò tre volte di nome, appellandosi *Teatro nazionale* nel 1799, *Gran Teatro delle Arti* nel 1801, *Teatro imperiale* nel 1806. L'opera dell'Asioli andò in scena nel 1803. V. SACERDOTE G., *Teatro Regio di Torino*.

tamento moderno, adattandoli alle varie esigenze della interpretazione. Primeggia il puro sistema della mano composta e tranquilla, della meccanica obbediente alla legge del minimo sforzo: senza nuovi ardimenti, ma anche senza stranezze, l'arte pianistica prosegue il suo corso.

Riguardo all'espressione, vediamo farsi strada in forma pienamente cosciente, i veri principî sui quali dovrebbe fondarsi ogni tecnica espressiva, e che appartengono alle basi di un'estetica positivista. Per quanta incertezza regni tuttora fra i trattatisti dell'espressione (1), è un fatto comunemente osservato quello che si risolve nella tendenza incosciente a rinforzare i passi ascendenti, a rallentare quelli discendenti: inoltre ad ogni rinforzo connesso con una scala ascendente corrisponde un'accelerazione, ad ogni indebolire di suono unito ad una scala discendente si unisce un rallentare graduale del movimento. Ciò, che è facile a verificarsi nella tecnica imperfettissima dei dilettanti, procede da impulso naturale, e quindi deve in fondo avere le basi in un fattore costante: il quale, se le mie induzioni non errano, si riassume nel principio organico del moto, di necessità più sensibile quando l'elevarsi della frase rechi al nostro sensorio una quantità maggiore di vibrazioni, e meno appariscente ove essa, scendendo nelle regioni dei suoni più gravi, diminuisca il numero totale delle vibrazioni e degli scotimenti che in noi si imprimono nell'unità di tempo.

(1) V. CHRISTIANI A. J., *Das Verständries im Klavierspiel*, 1886; COMBARIEU J., *Les rapports de la musique et de la poésie*, 1894; KLAUWEL O., *Der Vortrag in der Music*, 1883; KULLAK A. *Aesthetik des Klavierspiels*, 1861; LUSSY M., *Traité de l'expression musicale*. 6ª ediz. 1891; RIEMANN H., *Musikalische Dynamik und Agogik*, 1884; VILLANIS L. A., *Saggio di psicologia musicale (il moto nella Musica)*, 1904.

Ora l'Asioli appositamente osserva: " Ogni frase, ogni piccola parte componente la frase porta con sè il suo particolare accento o colore, il quale è di rinforzar il suono se ascende, e di diminuirlo se discende. La frase incalzante che trovasi negli Allegri vuole che si acceleri il tempo piuttosto che rallentarlo „: e ciò, minutamente dichiarato con esempî, non solo conferma quanto con insistenza abbiamo finora notato, riguardo all'evolversi graduale dell'arte nostra, ma ancora ci dimostra come dalle astrazioni teoriche, sui primi del secolo XIX, i principî estetici già si infiltrassero nei metodi elementari. Siamo ben lontani dai giorni in cui Francesco Couperin si doleva per la secchezza del Clavicembalo, e negli istrumentisti della Camera del Re cercava un aiuto per l'espressione delle opere sue. Il colorito del *piano* e del *forte* ha reso sempre più esigenti gli interpreti della tastiera: e gli insegnanti si preoccupano di fornire agli allievi nuovi mezzi con cui sviscerare l'intima passionalità del pensiero. Tali mezzi si erano rivelati per dettato della stessa natura, nella intuizione geniale di scrittori ed interpreti: ed ora, passando per la trafila didattica, elevavano l'insegnamento del pianoforte alla piena dignità cui lo chiamava l'arte, pervenuta al periodo sentimentale ed espressivo.

Prima tuttavia di giungere a quest'ultimo, sulla tastiera, la serie cronologica degli artisti col nome di Ferdinando Paër (1) ci ripiomba nel puro campo operistico. Fra i nostri autori egli apparisce solo incidentalmente, a cagione di piccole pagine dedicate al piano-

(1) Nato a Parma il 1° giugno 1771, morto a Parigi il 3 maggio 1839. V. per notizie GRAVE, *Dictionary*; RIEMANN, *Dictionnaire*, voce *Paër*; PROSNIZ, *Handbuch der Clavier-Literat.*

OPERE PER PIANOFORTE: Tre trio, Breitkopf u. Härtel, *Variations*, Parigi e Vienna.

forte. È noto quanto a quest'epoca il canto primeggiasse, nell'opera italiana: le teorie deleterie di J. J. Rousseau e quelle dell'ambiente, ch'egli aveva raccolto, imperavano. " La maestria e la vera arte — scriveva uno storico del tempo — non consistono nel far monti di note, e di strani e ricercati accordi, ma nell'inventare motivi nuovi, graziosi, adatti all'affetto che si vuole esprimere, e questi accompagnare con accompagnamenti che gli aiutino, non gli soffochino. Cosa, l'autore prosegue, capitale: conciossiacosachè assai più difficile bisogna sia l'inventar cose ideali, cioè i motivi (dono dato dal cielo a pochi) che il raccapezzare cose corporee, cioè gli accordi ". Ora, dati questi criterî che pervadevano fra noi gli spiriti sulle prime decadi dell'ottocento — queste parole erano scritte dal Botta intorno al 1830 — non è luogo a meraviglia se il canto apparisse ideale supremo dell'arte, alle voci si indirizzassero le cure maggiori, e la musica da camera strumentale, vanto un giorno dei violinisti italiani, meno fosse coltivata. Questa stessa influenza dell'ambiente si manifesta nella produzione operistica del Paër, leggera di strumentale e di armonizzazione dall'esordio suo nel 1789 fino al 1797, anno in cui egli si reca a Vienna per seguirvi la moglie, cantatrice esperta. Ed allora l'influenza mozartiana succede a quella di Cimarosa e Paisiello, prima evidenti, la dolce vena melodica si sposa a ricchezza maggiore di contorno: onde l'opera *Camilla*, rappresentata nel 1799, conta fra le sue migliori.

Incidentalmente ho toccato di lui, come incidentalmente dirò di Francesco Lanza (1); perchè per un lato

---

(1) Nato a Napoli nel 1783, e quivi morto nel 1862. Non registrato dal Pauer.

OPERE PER PIANOFORTE: Metodo e 25 studi nel genere forzato, inediti, di studî di media difficoltà si trovano nell'*Arte antica e moderna*, Milano, Ricordi, vol. XV.

l'interesse del Paër si va riducendo a pura notizia storica, e la produzione scarsissima per la tastiera è sepolta dal progresso dei tempi: per l'altro poi il Lanza, importante nello sviluppo della scuola pianistica napoletana, giunge nella storia del pianoforte quando già questo ha raggiunto coi trattatisti un pieno sviluppo. Di maggiore interesse ormai riesce la vera creazione artistica, intesa a fruire dei mezzi che lo sforzo diuturno dei didattici ha tratto dalle opere dei maestri a tutto vantaggio del compositore; ed in questo campo il Lanza non si afferma, pure occupando un posto onorifico nella fondazione della scuola pianistica napoletana. Prima di lui non abbiamo solide e spiccate tradizioni di un sistema: col Lanza, siccome fu rilevato da chi a questo ambiente rivolse in ispecie i suoi studî (1), sorge e si afferma anche in Napoli la scuola di Muzio Clementi, alla quale per mezzo del Field, allievo del Clementi stesso, era stato educato il nostro autore, quando giovanissimo dal padre fu condotto a Londra. Quivi, per la parte teorica, aveva avuto a maestro un altro italiano degnissimo di menzione, Fedele Fenaroli; e nel 1803, in breve ritorno a Napoli, il Lanza sollevava il più vivo entusiasmo fra i suoi concittadini con la tecnica perfetta di esecutore e di interprete. La simpatia di quel primo incontro più non venne a smentirsi. Nel 1808, dopo una nuova permanenza a Londra, il Lanza tornava a Napoli, vi era ricevuto quale insegnante privato dapprima, poi quale maestro a Corte, ed infine, il 4 aprile 1827, era chiamato alla cattedra di pianoforte

(1) « Il Lanza fu il primo che introdusse in Napoli quella classica scuola di Muzio Clementi, che, progredendo sempre da quel tempo fin oggi, ha dato i più felici risultamenti ». FLORIMO F., *La scuola musicale di Napoli*, Napoli, Morano, 1882: vol. III, pagina 375: Biografia di Giuseppe Lillo.

nel R. Collegio di musica. Quivi rimase per 33 anni, formando gran numero di allievi, come risulta dai quadri che il Florimo racchiuse nell'opera citata: si nota fra le sue derivazioni l'arte di Costantino Palumbo, nostro contemporaneo, il cui nome verrà ricordato nella chiusa del racconto fra gli artisti dell'ora presente. Allorquando più tardi si discuterà sui pregi e sui difetti delle scuole capitanate dal Thalberg e dal Liszt, non si mancherà di richiamare le tradizioni napoletane, quale medio eccellente fra quei due campioni (1).

I quattro *Studî* del Lanza, ripubblicati dal Ricordi in edizione moderna, nulla recano di nuovo dopo quanto per tecnica e forma abbiamo imparato a conoscere nell'arte dei Clementi. Una signorile eleganza si diffonde sull'opera complessiva, abborrendo nella sua compostezza da quel turbinoso e spasmodico intralciare di posizioni che caratterizzerà il periodo di Thalberg, Liszt, Henselt, Dreyschock: è, in altri termini, la conferma dei precetti così chiaramente sanciti dal Mozart, quando egli diceva che " l'esecutore deve possedere una mano quieta e ferma, dotata di naturale agilità e di fluida scioltezza così sviluppata, da permettere che i passi fluiscano lievi come olio ". E chi attualmente esamina lo Studio III (in *la bemolle*), che nella forma potrebbe avvicinarsi al genere dello Scherzo, nota tratto tratto finezza di armonizzazione ed elegante chiarezza di idee, assai superiori a quelle che si trovano in altre pagine, le quali tuttavia ebbero la ventura di essere meno dimenticate.

(1) FLORIMO F., luogo citato: Giudizio di D'ARCAIS sull'*Opinione* di Firenze ed osservazioni di C. Conti sul *Giornale di Napoli*, 12 maggio 1871: in nota.

§ III.

Se, giunti a questo punto, volgiamo gli occhi alle nazioni sorelle e specialmente alla Germania, che domina il campo strumentale, siamo colpiti da quel trasformarsi progressivo degli ideali cui sin dal precedente paragrafo accennammo, e che si risolve nella nuova fase spiccata del romanticismo. Spohr, Weber, Schubert, Marschner, Schumann: ecco una coorte luminosa i cui insegnamenti, ancora avvivati con spiccata originalità dallo Chopin, od ammorbiditi dalla compostezza di Mendelssohn, non potevano lasciare indifferenti gli artisti d'Europa. La ricerca nebulosa del fantastico spinge i compositori a nuova corsa nell' ignoto, l'agitarsi indistinto di crescenti bisogni turba la pace spirituale dei classici: e poichè i mezzi espressivi del pianoforte mirabilmente si prestano a questo vagolare nell' indefinito dei suoni, così la forma purissima dei classici anche nei pianisti si annebbia, e con la ricerca febbrile del nuovo l'anima dello scrittore versa nell'opera creata un contenuto più sentimentale. Si direbbe che lo spirito umano, giunto a questo periodo, riporta col Rousseau nell'*Émile* " Ce sont les chimères qui ornent les objets réels: et si l'imagination n'ajoute un charme à ce qui nous frappe, le stérile plaisir qu'on y prend se borne à l'organe, et laisse toujours le cœur froid ". La forma sancita da regolare sviluppo passa in seconda linea nelle aspirazioni dei romantici, i quali sembrano ricordare col Leopardi

che " La musica non esprime che lo stesso sentimento in persona ch'ella trae da sè stessa e non dalla natura „. " Il vago del sentimento che sfugge al significato definito delle altre arti „ come il poeta vien ripetendo nei " Pensieri „, li affascina: e la ricerca di questo lato suggestivo si rispecchia ancora nella scelta dei titoli, ove il programma, condensato spesso in un sol motto, rivela le intenzioni del compositore.

Chi leggermente considerasse il valore dei titoli apposti alle composizioni di questo e del periodo più moderno, potrebbe forse credere in un ricorso storico, il cui antefatto lo condurrebbe al puro settecento. In quell'epoca infatti la rettorica dei rètori antichi era passata negli " hommes de lettres „, che in ogni cosa dello spirito spadroneggiavano. Rollin, lo stesso Marmontel che tentò volo maggiore, non rinunziavano ai vecchi legami: e quando Batteaux riduceva le arti belle ad un solo principio, ribadiva ancora il concetto dell' " imitazione della natura „, da cui tutte dovevano prendere le mosse. Quindi in tutte le opere dell'attività artistica umana era necessario riconoscere l'impronta di un modello esteriore; epperciò anche la musica o doveva imitare i suoni della natura, riducendosi ad una specie di paesaggio sonoro, oppure esprimeva le passioni imitando i segni esteriori imitabili, quali le movenze ritmate, la voce, il grido. Così avveniva che il musicista, costretto a rinunziare alla pura creazione di forme musicali, che di fronte ai principî estetici imperanti rimanevano senza senso comune, o vi applicava un testo letterario, dandosi al teatro, oppure si limitava a piccole pagine imitative, aiutando l'intelligenza dell'ascoltatore con titoli più o meno suggestivi. E chi scorra attualmente le pagine per clavicembalo di un Couperin, di un Rameau o dei loro successori, rimane stranamente colpito da quei titoli " La diligente „, " La flatteuse „, " Les sil-

vains „ " Sœur Monique „ oppure da " Les tendres plaintes „ " Les soupirs „ ove l'elemento descrittivo ad ogni costo vuole imporsi o riuscirebbe quasi imcomprensibile a chi ignorasse le tendenze particolari dell'ambiente.

Tale rassomiglianza, di indirizzo fra il pieno setteeento e l'opera artistica sulle prime decadi dell'ottocento, è tuttavia tutta esteriore. Allora, la forma musicale continuava a crogiolarsi nei piccoli modelli, e solo tentava accarezzare i gusti dell'epoca inchinandosi alla manìa descrittiva dei soli titoli: ora per contro questi sorgono quale complemento della rivoluzione operata da gagliardi e costanti innovatori. Buone o cattive, tutte quelle " Melanconie „ quei " Pensieri mesti „ quelle " Rêveries „ da cui fummo inondati avevano lo scopo non solo di recare nell'opera musicale la novità di un titolo, ma ancora di legittimare con esso la condotta, libera ormai da severo preconcetto formale: ed i mezzi d'espressione man mano crescenti e perfezionati spinsero alcune fra tali pagine ad altezze di sentimento, non prima sognate.

Ciò apparisce nell'opera di Antonio Fanna (1), primo per ordine di data fra i pianisti italiani in cui l'impronta romantica s'imponga all'osservatore per ampiezza di forme e profondità di concetto informatore. Figlio di quella laguna, che già nel periodo degli incunaboli si schierava ardita fra i cantori della vita profana, egli accentua la nota del pessimismo musicale, già vibrata

(1) Nato a Venezia nel 1792, e quivi morto nel 1845. Non registrato dal Pauer. L'*Eitner* accenna soltanto ad un *rondò* per pianoforte. Ms. nella Biblioteca di Vienna.

Opere per pianoforte: Oltre alla Sonata, v. in ediz. Ricordi, *Arte antica e moderna* i tre pezzi caratteristici *Il Desiderio* (op. 42, n. 1), *La Speranza* (op. 42, n. 2), *La Malinconia* (op. 42, n. 3): volume XI.

a quest'epoca: ed il ciclo della sua esistenza, compreso tra il fiorire degli autori germanici prima accennati, è già sufficiente indirizzo per comprendere la via su cui verrà ad avviarsi. È questo all'incirca il periodo in cui Riccardo Wagner scrivendo all'amico Uhlig, ripeteva: " Dio mio! come tutto nel mondo esteriore è lugubre e piatto: come solo mi rimane il rimpianto d'aver potuto calcolare su ciò, che dall'esterno ci giunge! „ (1). Ora di sconforto nell'anima contemporanea, non ancora svanita.

Il nome suo è trascurato dai manuali, intesi ad illustrare la storia del pianoforte: dimenticanza ingiustificata, specialmente perchè il Fanna costituisce un valore nella coorte non ricca di pianisti italiani sul principio del secolo XIX. Negli studî musicali fu diretto dal Calegari e da quell'Aiblinger che, allievo della scuola di Munich, ove nel 1825 reggeva la carica di direttore in secondo nel teatro d'opera, spese tanta parte della sua attività artistica nelle terre del Veneto e nella stessa Venezia. Era a quei tempi assai lodato l'Aiblinger per le composizioni nello stile di chiesa; e ciò potrebbe deporre in modo favorevole per la severità degli studi compiuti dal nostro autore; sebbene il Fanna, tratto dalle suggestioni dell'ambiente, largamente sacrificasse alla Variazione ed alla Fantasia, tanto a quei giorni popolari.

L'amicizia di Rossini, Thalberg, Meyerbeer, Mercadante, Pacini e del Liszt, fornisce a sua volta prova novella delle sode qualità che in lui erano riunite, e con uguale spontaneità al giochetto ingegnoso e leggero delle forme variate alternavano il severo contegno della sonata.

(1) *Lettres de Richard Wagner à ses amis* (trad. Khnopff). Parigi, Juven, senza data. Lettere a Teodoro Uhlig, di Zurigo. 12 gennaio 1852.

Apparisce poi chiara la sua personalità in ispecie nei saggi schiettamente romantici cui prima accennai, e che in edizione recente riapparvero nell' "Arte antica e moderna „ del Ricordi. Esaminiamoli brevemente.

" Il Desiderio „ è già una filiazione diretta di quel moderno stile pittoresco, nel quale l'artista sembra anzitutto preoccuparsi di suscitare nell'ascoltatore le emozioni da cui venne scosso all'atto del creare: ed in esso la forma, che potrebbe connettersi con quella dello Scherzo, si riduce semplice mezzo per accogliere disegni e ritmi e sonorità soggestivi, cooperanti col titolo allo scopo romantico finale. Il fare sciolto e slanciato, le ruvide strappate del basso sviluppano larghe sonorità moderne: i contrasti ingegnosi di ritmo accrescono novità alle fasi episodiche: e certi accordi lati della mano sinistra, le successioni di decima che nelle settime seguenti sono adoperate con logica di sistema sorpassano molti altri saggi dell'epoca, e si schierano coscientemente fra le produzioni intese a trarre dal pianoforte effetti di ripieno orchestrali.

Allegro vivace e scherzoso.

Le stesse qualità riscontriamo nella " Speranza „, ove arieggia in parte il fare di Moscheles e di Herz, contemporanei entrambi del nostro autore. La forma ed il contenuto potrebbero condurci a classificare la pagina

fra i Notturni: la figurazione complicata dell'accompagnamento, il carattere lato che le posizioni del basso tendono ad assumere confermano quanto già prima osservai: ed il trillo combinato col canto nella tonalità di *si maggiore*

ci ricorda la simpatia speciale che sembrano nutrire i pianisti per questa tonalità, nello sfoggio di un tale virtuosismo. Così il lettore ricorderà che lo Studio 23°, op. 20, di Kalkbrenner; lo Studio 17°, op. 168, di Charles Mayer; lo Studio 12° di Cramer e l'Andante grazioso nello studio di Döhler intitolato " Il trillo „ (op. 30) sono per l'appunto caratterizzati da un trillo combinato col canto nella tonalità di *si maggiore*. Ricordo la cosa, come quella che potrebbe suggerire riflessioni feconde sul terreno delle tonalità e sulle suggestioni ch'esse, in rapporto alla tastiera, esercitano inconsciamente sul pianista. " Le tonalità e le sonorità in genere — Wagner osservava scrivendo il 31

maggio 1852 a Teodoro Uhlig — non acquistano carattere proprio se non quando siano considerate *negli strumenti*, o nella voce umana *con parole*... Ciò ignoravano i compositori di musica istrumentale nel secolo scorso: essi scrivevano col preconcetto del semplice dogma armonico. Ma la cosa apparisce diversa quando si paragoni l'istrumentazione loro con quella di Beethoven o con la mia „.

Infine " La Malinconia „ per ricchezza di colore, ottenuta con incursioni ardite dall'uno all'altro campo dell'estensione pianistica, e per il distacco fra il grave dell'introduzione ed il virtuosismo brillante degli sviluppi successivi, rivela una modernità di condotta guidata a sua volta dalla conoscenza dei modelli classici, che l'armonizzazione non ismentisce. È sempre, come dissi, nel Fanna un saggio interessante dell'arte italiana i cui riflessi passionali cantano nel drammatismo potente della trattazione. Non bisogna infatti dimenticare che, pure uniformandosi ai dettati dell'ambiente, il fondo etnico su cui ci indugiammo nel primo paragrafo del presente libro reagisce, ed in vario modo ne accenna o ne mitiga le conclusioni. Quindi quella sentimentalità che in Spohr e Weber annega l'idea nelle dolcezze evanescenti del sogno, fra noi singolarmente si accentua, si accresce e riscalda: tantochè la passione disperata, fonte di rigogliosa vitalità nell'opera verdiana, tiene ancora a battesimo le pagine dei nostri istrumentisti romantici, e vi profonde accenti e slanci pieni di energia meridionale. Così considerata l'opera del Fanna, che per molti punti risente l'influenza germanica, si svincola da essa nel fondo dell'ispirazione e concilia simpatia crescente ad un autore, troppo presto dimenticato. È la voce buona d'una vera e sana poesia che dalle stesse apparenti imperfezioni della tastiera sa spremere l'incanto di sogni agli altri strumenti sconosciuti. E su

questo lato del pianoforte, scala diretta alla formazione di uno stile che diremo *intimo* e su cui fra breve ci indugieremo, torna ora utile discorrere: costituendo esso la vera prerogativa dell'arte nostra, e la fonte di artistiche concezioni.

* * *

Questa voce accorata, le cui inflessioni profonde animano e assorbono l'intera compagine delle risorse offerte dalla tastiera, segna un carattere troppo importante nella storia dell'arte nostra perchè non riesca utile lumeggiarla con qualche cenno particolare. Essa caratterizza quello che potremo dire " lo stile intimo ", filiazione diretta delle eccitazioni emozionali subìte dall'artista, e specchio fedele nell'epoca contemporanea del significato profondamente psicologico assunto dall'arte dei suoni. La storia dello stile monodico e la graduale passionalità acquistata nell'opera in musica costituiscono una riprova costante del bisogno, sempre sentito dagli artisti italiani, di raggiungere il sommo dei mezzi espressivi: tantochè le opere di Domenico Mazzocchi sin dalla prima metà del seicento si valgono nelle voci dei segni caratteristici ⟨ ⟩, e la terminologia italiana del *crescendo*, del *diminuendo* e del *rallentando* è rilevata dal Burney in un'opera istrumentale di Matthew Lock, scritta nel 1670 (1). Ora questo bisogno di signi-

(1) « In his third introductory music to the Tempest . . . . he (Mathew Lock) has, for the first time that has come to my knowledge, introduced the use of *crescendo* (lauder by degrees) with *diminuendo* and *lentando* ». BURNEY CH., *History*, etc., vol. IV, pag. 187.

ficare nella musica le intime voci dello spirito, allorquando non fosse contrastato da esterne influenze, costituiva un riparo eccellente contro l'invasione del puro e vuoto e superficiale virtuosismo: e per l'appunto si nota che gli scrittori dell'Italia superiore, meno facili all'impressione immediata e meno solleciti alla immediata reazione, offrono più frequenti i saggi di questo stile intimo, quasi il fantasma artistico, soggiornando più a lungo nell'anima loro, ne assorba e ne rifletta con maggiore efficacia le occulte parole. Per contro la scuola meridionale, più feconda e meno riflessiva, cede anche più facile alla smania della variazione superficiale e del giochetto sonoro che inquinava l'universo non soltanto italiano, ma addirittura europeo. Si direbbe che nulla avendo a dire e pure volendo scendere fra il pubblico, i compositori per pianoforte riducano l'arte loro al solo sfoggio di suoni e ghiribizzi, quasi una veste riuscisse a sorreggersi, senza un corpo che la informi della sua ricca e già per natura elegante persona. Emuli di tanta parte dei nostri letterati, i compositori scrivono per scrivere, senza altra spinta se non quella tutta muscolare delle dita. A quel modo che fino al Leopardi nella seconda metà del settecento non abbiamo pressochè poeti e scrittori degni di esser chiamati " intimi ", così sulla tastiera si piroetta e si giuoca, con quello stesso sistema che il padre Cesari applicava, cercando anzitutto un fondo di belle frasi ed aurei modi di dire. La sincerità scade, le dita prendono il sopravvento sul pensiero: e da ciò alla formula è breve il tratto.

Questo della formula è il lato più caratteristico nella pluralità della produzione vacua e non resistente all'analisi. Il compositore è schiavo del suo pianoforte, e ne subisce tutte le suggestioni derivanti dalla pratica della diteggiatura. Si trova egli nella tonalità di *sol bemolle* o *re bemolle* o *si maggiore*? Ed ecco, si abbandona ai

giuochi dei " carillons „ o delle campanelle, che la posizione della mano li rende più facili. Ha proposto un tema quadrato nella piccola forma del " lied „? E tosto lo riprende, aggiungendovi semplicemente o la ripetizione dell'accordo ribattuto seccamente, o la sua dispersione sulla tastiera in arpeggi di maggiore o minore estensione a seconda dell'arte sua e della larghezza di tempo che il tema consente. In altro modo non si può ottenere del chiasso? E si scappa in quelle volate di note che vorrebbero arieggiare alle fantasiose corse chopiniane, veri ciuffi di piante parassitarie intese a velare momentaneamente la linea cardinale del soggetto, e perciò stesso interessanti, perchè acuiscono la brama del ritrovare, sotto il loro frondoso inganno, la forma impeccabile del primo pensiero.

Formola, artifizio meccanico limitato a questi pochi saggi stereotipi: ecco un concetto di guida ed un metodo sicuro per riconoscere, anche con sguardo fugace, l'usurpazione del meccanismo, inteso a gabellarsi per fantasia creatrice.

*
* *

Su questa via formalistica, dopo il Fanna, tornano ad aggirarsi per qualche tempo i compositori. La piccola variazione su motivi d'opera, la paginetta sentimentale o la fantasia acrobatica su tessuti armonici primitivi inquinano l'arte nostra: nè certo il " Metodo per pianoforte „ ed i pezzi facili pressochè tutti su motivi operistici di Luigi Truzzi (da non confondersi con Paolo, nato nel 1840) o la produzione meno superficiale di Carlo Soliva, riescono a creare episodi per noi interessanti di studio e d'invenzione. Possiamo ri-

cordare Enrico Bertini, cui Ernesto Pauer dedica cenno affettuoso nel Dizionario del pianista. E per verità, la missione educativa, affidata agli *Studi Rondò* e *Fantasia* ch'egli ci tramandava, lo salva spesso dalle male tendenze dell'epoca. È però necessario notare che i suoi *Studi* sono in qualche modo altrettante introduzioni o supplementi alle opere simili del Cramer e del Czerny, maestri da lui venerati. Sebbene vissuto all'estero, va qui incluso non solo per la nazionalità del nome, ma ancora per la scuola schiettamente clementina, acquistata nell'insegnamento ch'egli ebbe dal fratello suo Benedetto, allievo del Clementi (1). Abbondano gl'insegnanti, fra

---

(1) **Carlo Soliva**, nato a Casalmonferrato nel 1792, morto a Parigi il 20 dicembre 1853. Allievo del Conservatorio di Milano, ebbe a maestri Asioli e Federici: fu professore di canto nel Conservatorio di Varsavia (1821), maestro di cappella a corte e concertatore al teatro in Pietroburgo. Nel 1841 tornò in Italia, indi si trasferì a Parigi. La sua produzione è operistica; lasciò composizioni sacre, musica da camera per canto e pagine concertanti con pianoforte. Di lui fa incidentalmente menzione W. Carr, nell'articolo dedicato a G. Elsner, nel *Diz.* del Grove (vol. I. 487, *a*): Riemann con Pauer, tace. V. Schmidl, *Dizionario dei Musicisti.*

Luigi Truzzi, nato a Mantova il 29 settembre 1799, morto a Milano il 6 ottobre 1864.

Opere per pianoforte: *Metodo completo per pianoforte*, op. 153, Milano, Ricordi. Oltre a 600 pezzi in istile facile. V. Schmidl, *Dizionario.*

Enrico Bertini, nato a Londra nel 1798, morto il 1° ottobre 1876. Lascia: *25 Études doigtées*, op. 29; *25 Études doigtées*, op. 32; *25 Études caractéristiques*, op. 66; *25 Caprice, Études*, op. 94; *25 Études faciles*, op. 100; *25 Grandes études artistiques*, op. 122; *25 Études élémentaires*, op. 137; *25 Études doigtées*. op. 134; *25 Id.*, op. 134 *bis*; *Études primaires*, op. 166; *25 Études préparatoires*, op. 175; *Id.*, op. 276; *25 Études classiques et normales*, op. 178; *Seb. Bach's 48 Preludes and Fugues arranged for 4 hands.* Lo ricorda con onore il Grove; il Fétis riporta l'intera lista delle opere sue.

cui potremo ancora ricordare Ernesto Coop, messinese, allievo del Conservatorio di Napoli e concertista applaudito (1): ma il " Notturno „ op. 50, che formò la delizia di molti salotti filistei nella seconda metà del secolo XIX ricade per l'appunto nel formalismo su cui finora ci intrattenemmo. L'idea meschina muove poverettamente sui pochi accordi, ribattuti a sazietà: la forma gretta cerca animarsi in un fiacco sentimentalismo di ragazza anemica: il brutto ricordo del brutto lirismo operistico non trova grazia presso un gusto anche mediocremente raffinato.

Sunt verba et voces, prætereaque nihil:

e l'appellativo di " celebre „, che il dizionario dello Schmidl prodiga a questo " Pensiero lugubre „, tristemente rivela la decadenza di ideali estetici, cui in quel tempo eravamo ridotti. Onde con vero senso di sollievo passiamo a due nuovi didattici che, diversi per attitudini d'arte, serbano tuttavia puro il fascino delle buone tradizioni. L'evoluzione completa dell'antico al nuovo stile pianistico ormai non ha bisogno di commenti: Le invenzioni successive hanno condotto la tastiera alla ricchezza meccanica che attualmente possediamo: e la nascita degli studiosi su cui vertono le nostre ricerche, compresa d'ora innanzi nel secolo XIX, ci ricorda un periodo di attività artistica speso nel momento forse più brillante del puro virtuosismo, quando la fioritura strettamente pianistica per opera di grandi corifei entusiasmava i pubblici d'Europa.

In tanto splendore Antonio Angeleri (2) si dedica

(1) Nato a Messina il 17 giugno 1802, morto a Napoli il 1° novembre 1879. Allievo di Aspio e Mazza nel Conservatorio di Napoli, nel 1866 fu nominato insegnante di pianoforte nello stesso istituto. V. Schmidl, *Dizionario.*

(2) Nato a Pieve del Cairo (Lomellina) il 25 dicembre 1801,

modesto all'insegnamento nel Conservatorio di Milano, ove dal 1826 al 1870 educa all'arte pianistica i quattro Fumagalli (Adolfo, Luca, Disma, Polibio), Carlo Andreoli, Filippo Fasanotti, Breitner, Francesco Sangalli, Stanislao Ficcarelli, Vincenzo Appiani, ed altri, che ne resero caro il nome. Preoccupato essenzialmente dalla utilità di un'opera didattica, ove si badasse a porre in luce questi principî: " Posizione corretta ed elegante della mano, eccellente qualità di suono, agilità e completa indipendenza delle dita, uguale facilità per lo stile legato e per il genere brillante „, egli pubblicò un breve trattatello col titolo " Il Pianoforte „, tentando di stabilire, per mezzo di figure apposite i canoni fondamentali per la posizione, e con regole chiare e logicamente dedotte dalla pratica una guida sicura per raggiungere lo scopo prefisso. Perspicuità cristallina per quanto concerne la ginnastica delle dita e l'artifizio dei portamenti, rara sanità di principî sulle sfumature cui il tocco e l'impiego del pedale possono condurre, rendono interessante quest'opera, con cui l'autore non intese " aggiungere un nuovo metodo ai tanti preziosissimi già esistenti — sono parole sue nella prefazione — ma unicamente fornire norme semplici e pratiche sul modo di tenere la mano sulla tastiera in quella data posizione, muovendo le dita con quelle regole che sole possono dare lo sviluppo e la flessibilità atta a formare il buon suonatore „. Scopo, come si vede, modesto, cui egli limitò la sua vita, senza affermarsi nel campo ideale della vera creazione: ma

---

morto a Milano l'8 febbraio 1880 Non registrato dall'EITNER, nè (cosa meno giustificabile) dal PAUER.

L'opera indicata ha per titolo: *Il pianoforte — Posizione delle mani; modo di suonare.* Cenni teorico-pratici di Antonio Angeleri (con illustrazioni all'acquaforte di Eleuterio Pagliano). Milano, Ricordi, senza data, n. del Catalogo 42, 401. L'ediz. è del 1873.

scopo che vale bene per noi tutta la produzione pretensiosa di molti cattivi artefici, intesi a picchiare sul pianoforte con la ritmica insistenza sgarbata di chi batte un tappeto.

Chi in questo periodo consulta i dizionarî intesi ad illustrare la sola produzione italiana, o si rivolge alle memorie dei nostri Conservatorî, o sfoglia i cataloghi editoriali, trova cenni di altri pianisti lodati a quei tempi, ora caduti nell'oblìo. Tali sono il Nacciarone, il Corticelli, il Cerimele, su cui è pressochè inutile ogni indugio (1).

Ad alcuni, come al secondo, l'"Arte antica e moderna„ ha concesso un posto speciale, inteso a ricordarne la produzione: ma poichè riuscirebbe assai difficile trarre da essa la conferma di un sentire personale, e la mole immensa delle opere pianistiche maggiori singolarmente ne affievolisce la voce, così l'averne accennato il nome è sufficiente, senza che sembri opportuno qualsiasi studio particolare. Nè gli studî di Giuseppe Concone (2) o la Fantasia che ho sott'occhio, edita presso J. Tagliabò e Magrini con la scritta: "On pourra dans ces variations faire entendre tous les jeux des modernes pianos„ può avere importanza maggiore. L'agilità è elevata a sistema,

(1) **Nicola Naccciarone**, nato a Napoli il 2 aprile 1802 e quivi morto nel dicembre 1876. Fu allievo di quel Conservatorio sotto Raffaele Cioffi, Giuseppe Elia, Luigi Mosca, Fenaroli, Zingarelli; studiò pure il pianoforte col Field e all'insegnamento del pianoforte diede l'opera sua.

Gaetano Corticelli, nato a Bologna nel giugno 1804, e quivi morto nel marzo 1840. Allievo del padre Mattei e del Donelli, fu professore di pianoforte nel Liceo musicale bolognese. Di lui parla incidentalmente il Florimo (op. cit., vol. II, pag. 73).

Michele Cerimele, nato ad Agnone (Campobasso) il 30 settembre 1806, morto a Napoli il 26 febbraio 1887.

(2) Nato a Torino nel 1810, e quivi morto nel giugno 1861, col grado di organista della cappella di corte. Fu essenzialmente maestro di canto.

il contenuto e la forma rimangono inferiori a quanto fra poco vedremo nella produzione del Döhler, pure così bistrattato. Nulla ricorda quella grande arte per cui anche la pianta parassitaria della variazione può dare frutti artistici e personali, facendo rivivere sulla tastiera quasi un lontano profumo dei grandi settecentisti che in altro campo la coltivarono. E lo studioso, che ricerca le memorie del passato, con sincero compiacimento riposa sopra gli scritti di Giuseppe Filiberto Marchisio (1), ignoto ai dizionarî musicali, ignoto alla gran massa degli stessi musicisti: semplice e modesto dilettante vissuto a Torino, in pratiche di ufficio che ad altro campo miravano (2). Eppure i quattro libri delle sue "Rêveries „ (Au coin du feu; À la campagne; Au bord de la mer; À la montagne: tutte edite dal Blanchi, in Torino), rivelano lo studio amoroso dello Chopin, recano fra tanto sfarzo decorativo e puramente esteriore una nota intima e sincera, che cattiva al modesto autore la nostra simpatia.

Con Teodoro Döhler (3) proseguiamo ad aggirarci nel periodo brillante dell'arte, quando l'opera di Mendelssohn, Schumann e Chopin moveva trionfando dalla Germania, e la tecnica di Thalberg e Liszt si disputava il dominio del pubblico. Era egli di famiglia ebraica e correligionario di quel Giulio Benedict, che la lunga

---

(1) Nato a Saluzzo il 13 febbraio 1813, morto a Torino l'11 settembre 1895. Parecchie fra le opere sue ormai altrove dimenticate. si trovano nella piccola Biblioteca musicale del Circolo degli Artisti in Torino.

(2) Appartenne agli Uffici della Compagnia reale di Assicurazione in Torino.

(3) Nato a Napoli il 20 aprile 1814, morto a Firenze il 21 febbraio 1856.

OPERE PER PIANOFORTE: v. in ispecie *Arte antica e moderna.* Ricordi, vol. XIV.

permanenza nell'ambiente londinese condusse alcuni a classificare fra i compositori d'Inghilterra, non ostante l'origine sua germanica. Ebbe lezioni dal Benedict nei primi anni in Napoli, quindi fu allievo dello Czerny e del Sechter a Vienna, ove la famiglia sua erasi recata nel 1829. Si narra appartenesse alla schiera dei bimbi precoci, e sin dai primi anni fosse oggetto di meraviglia per le squisite attitudini all'arte: certo è che in Vienna ottenne i trionfi maggiori, e presto si strinse in amicizia col giovane Thalberg, allora sugli inizî della brillante carriera: anzi, l'amicizia loro durò anche allorquando il mondo li volle considerare rivali. Chiamato a Napoli nel 1834 per volere della Corte, poco si trattiene nella città nativa: nel '37 passa a Berlino e Dresda, nel '38 ritorna a Vienna, quindi muove a Parigi e Londra, iniziando un ciclo di peregrinazioni artistiche da cui viene trascinato in Olanda, Danimarca, Ungheria, Polonia e Germania. Verso il '45 i trionfi di Mosca e di Pietroburgo, ove il " Notturno in *re bemolle* „ (op. 24) e le " Variazioni sulla Sonnambula „ rapivano la società elegante, lo decidono a dedicarsi alla sola composizione: da quel periodo data la sua produzione più intensa, che si rispecchia in un ciclo di 75 opere a noi trama ndate

A dire l'ammirazione destata e la stima in cui era egli tenuto, varrà un semplice aneddoto. Durante la sua permanenza in Mosca erasi egli innamorato d'una gentildonna dell'aristocrazia russa: ma poichè lo Tzar Nicola non consentiva il matrimonio, a cagione delle sue modeste origini, così il nostro autore tornava in Italia, narrava i casi suoi al Duca di Lucca, suo protettore, e ne veniva insignito del titolo di barone. Legittimata con questo mezzo la nobiltà dell'arte sua, otteneva dalla Corte di Pietroburgo il consenso bramato. La salute, in lui delicatissima sin dai primi anni, cominciava allora a declinare. Sul cadere del 1846 ebbe i primi sintomi d'un

rammollimento del midollo spinale, durante la permanenza a Parigi: dieci anni dopo a Firenze, ove aveva preso dimora, il male troncava i suoi giorni fra lunghi dolori.

La critica moderna, che non mosse appunti al pianista di abilità riconosciuta, si mostrò spesso severa col compositore, giungendo a classificarlo fra gli spacciatori di quella mercanzia per cui il vocabolo " elegante „ sembra coniato, e mettendo in un solo fascio le sue Fantasie, le Variazioni, le Trascrizioni, gli Studî, i Notturni, come opere tutte mancanti di quella eleganza e novità che si avrebbe diritto di pretendere in cose d'arte (1). Ora, io non vorrei sottoscrivere pienamente a giudizio così severo: anzitutto perchè le condizioni d'ambiente, troppo inferiori in Italia a quelle che nelle terre germaniche favorivano la musica istrumentale, consigliano maggiore mitezza là, ove minore aiuto riceva l'artista per il raggiungimento di nobili ideali; in secondo luogo poi perchè a molte pagine realmente deboli altre si possono contrapporre degne di nota, e non sempre ristrette ad una " melodia piagnucolosa della mano destra, sostenuta da povero sostegno della sinistra „, secondo l'espressione dell'autore citato. Siamo certo lontani nel Döhler, dalla polifonia: ma, e chi nel periodo pianistico non ha ceduto al fascino della melodia accompagnata? Nel considerare la storia di un ramo dell'arte non bisogna mai dimenticare la posizione specialissima che questo ramo as-

(1) V. DAUNREUTHER ED.; in GROVE, *Dictionary of Music*, art. *Döhler*. Per le osservazioni del RUBINSTEIN, ricordate in sèguito, v. di questo autore *La musique et ses représentants* (trad. du manuscrit russe par M. Delines). Paris, Heugel e C., 1892. Sul Döhler può consultarsi il parere mite e giustamente favorevole del MARMONTEL, in *Les Pianistes célèbres*. Paris, Hengel, 1888 (2e édition), pagg. 252-261.

sume, di fronte all'arte stessa. Così, per scendere tosto ad un esempio, nell'esercizio della tastiera la tecnica ed il virtuosismo richiedono e talora impongono il sacrifizio di maggiori ideali: senza che perciò si possa negare a questo virtuosismo una funzione utilissima, posta in ottimo rilievo dal Rubinstein: ed essa alla sua volta, malgrado i traviamenti inevitabili, arricchisce il patrimonio generale delle nuove aspirazioni. Muzio Clementi, che per unanime consenso è il primo rappresentante della pedagogia pianistica e la guida più perfetta del virtuoso, scadrebbe in parte dall'altezza luminosa qualora lo si volesse considerare all'infuori della tastiera: i nomi più rilevanti della fase pianistica moderna, Moscheles, Field, Dussek, Steibelt, Hummel, Herz, Kalkbrenner, gli stessi Listz, Thalberg, Henselt, non potrebbero collocarsi fra i massimi rappresentanti dell'arte pura. E tuttavia i Notturni del Field favoriscono il dolce fluire del sentimento nelle pagine della tastiera, le Fantasie su temi d'opera del Moscheles, iniziando il triste dominio di queste forme parassitarie, danno nuovo impulso sul pianoforte all'esecuzione drammatica: infine la triade Thalberg, Liszt e Henselt, con la triplice caratteristica del canto largamente svolto su moti arpeggianti nel primo, coll'enfasi orchestrale nel secondo, con la piena visione armonica e polifonica nel terzo, reca all'ultima altezza artistica il virtuosismo. Dalle variazioni sopra un solo tema operistico del Moscheles ci guidano essi alla Fantasia politematica, spesso ingegnosamente intrecciata: dalla formola scolastica dello Studio esprimono fascini novelli di poesia, simile a quella che il pittore concentra nel primo abbozzo, di fronte al vero; e l'arte pura, attraverso ai difetti e alle mende di tali creazioni, gioisce del contributo che per esse riceve.

Questo concetto vale per il Döhler, elegante e irreprensibile nella trattazione pianistica, facile nel canto;

anch'egli spesso inquinato dalle tendenze operistiche, siccome nel Notturno sentimentale op. 40, N. 3: anch'egli affascinato dalla malattia, a quell'epoca acutissima, della Variazione, come nella Ballata op. 41, ove sembra aleggiare un alito mendelssoniano, se non nella larghezza dell'idea, per lo meno nel ritmo delle figurazioni. Non mancano nei suoi Valtzer momenti di vera malinconia e di grazia gentile, quasi un fare chopiniano inzuccherato, come nella seconda parte del Valtzer brillante op. 58, N° 1, o nel N° 2 della stessa opera, degno maggiormente di nota. Infine l'opera postuma, che reca il titolo sentimentale di " Ne m'oubliez-pas ", è una buona pagina d'album, quasi una grata novità in questo periodo pianistico italiano, e per qualche lato potrebbe riconnettersi con vaghi ricordi dello Schumann. Leggero, superficiale il Döhler: ma spesso sincero nella sentimentalità che lo caratterizza, e guidò il Marmontel a classificarlo tra i Bellini della tastiera: non meritevole, poi, di una condanna che, se a lui si estendesse. dovrebbe colpire troppi fra i cultori dell'arte nostra.

Coetanei suoi furono il Maglioni, il Menozzi ed il Lillo, essenzialmente pianisti i due primi, compositore operistico lodato il Lillo, ed apprezzato ai suoi tempi per la produzione destinata alla tastiera (1). Eppure, quando anche alle loro pagine si volesse applicare le conside-

(1) **Giovacchino Maglioni**, nato a Pontassieve (Firenze) il 26 luglio 1814, morto (?). Fu professore d'organo nel R. Istituto musicale della sua città natale.

Giovanni Menozzi, nato a Milano il 28 dicembre 1814, morto a Pallanza l'8 febbraio 1885. Fu maestro della Regina Margherita e del Principe Tommaso di Savoia.

Giuseppe Lillo, nato a Galatina (Lecce) il 26 febbraio 1814, morto a Napoli il 4 febbraio 1863. Fu allievo per il pianoforte del Lanza, già ricordato: per cenni diffusi, v. Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, vol. III, pag. 375 e seg. (ediz. citata).

razioni che invocammo a favore del Döhler, non troverebbero esse ragioni sufficienti per uscire dall'oblìo. La morte è l'ultimo tribunale ove si emana la sentenza definitiva sulla gloria: affidare il proprio nome alle pagine che un giorno vennero applaudite, spesso equivale allo scrivere le nostre memorie sopra uno di quei fogli quotidiani che il capriccio del pubblico o le momentanee esigenze d'ambiente fanno sorgere. Quando meno ce l'aspettiamo, la pubblicazione può essere sospesa — e tutto è finito.

Più utile per noi riesce il considerare l'opera di Francesco Ferraris (1) che a soli due anni di distanza li segue, e per una buona raccolta di Studî merita qui menzione. Anch'egli è essenzialmente pianista, ed all'insegnamento si dedica dapprima in Italia, in sèguito a Parigi: onde l'eclettismo minore della produzione legittima le nostre ricerche, già sanzionate dal carattere che lo contraddistingue. Errerebbe chi, in quei tempi, credesse rinvenire tra noi un artista non tocco dal peccato originale dell'ambiente, che traeva a malo passo i pianisti ogni qualvolta scendessero nel pieno arringo del pubblico, ed anche il Ferraris nelle “ Variazioni capricciose per concerto „ (Ricordi, catatogo N° 33.386) cade nel pessimo vezzo delle formule pianistiche, già da noi accennate. Tuttavia la raccolta delle Armonie poetiche segue assai migliore cammino. Essa comprende quarantatrè studî divisi in tre libri, editi a Parigi presso Gruss, senza data e per una certa eleganza di pensiero, per la condotta accurata sotto il rispetto pianistico, per l'abborrimento dalla volgarità degli influssi operistici, così frequenti nelle pagina dell'epoca, costituisce fra la plètora deplorevole una simpatica diversione. Sono piccoli quadri,

(1) Nato in Alessandria nel 1816, morto (?).

che ricordano quanto già accennai sul carattere dello Studio: visioni quasi fuggevoli di momenti poetici da cui l'anima dell'artista è accarezzata, e che rendono tanto eloquente il primo abbozzo del pittore. A ciò tende con sicura coscienza il Ferraris, come risulta già dal titolo della raccolta, designata "Harmonies poétiques", dai sottotitoli di ogni studio, spesso indovinati. Tempra romantica dovette essere questa del Ferraris, piena di sottile poesia: e quella tendenza descrittiva che in cambio di limitarsi alla semplice pittura esteriore tenta renderci momenti passionali, come nello studio 25° intitolato "Angoscia", o attraverso alla riproduzione del volo e del gridìo inquieto ci culla nella mestizia della "Rondine ferita", depone in modo assai lusinghiero per lui. Qualche cosa dell'Heller sembra emanare da queste pagine: piccolo contributo nella ricchezza della produzione straniera: ma contributo non disprezzabile, quando in ispecie si pensi alla vacuità di molti, a quei giorni applauditi.

Così, dopo aver fatto menzione di Alessandro Sala (1), possiamo considerare l'opera di un vero artista, nel quale il sentimento e quello che chiamammo "lo stile intimo" hanno schietta sanzione, e cui, per l'influenza rivelatasi nei successori, può riannodarsi una prima fase romantica della scuola pianistica italiana.

(1) Nato a Valleggio sul Mincio il 15 aprile 1818, morto (?). Fu allievo di Domenico Foroni, e valente pianista. Oltre ad opere teatrali, lasciò serie non indifferente di opere pianistiche e nello stile del tempo.

§ IV.

Quest'uomo fu Stefano Golinelli (1). Professore di pianoforte al Liceo di Bologna dal '40 al '70, a questo solo strumento limitò la sua produzione: ed a quel modo che della sua abilità pianistica fa fede la parola dell'Hiller, il quale nel 1842 lo considerava il miglior pianista italiano, così dei Dodici Studî (op. 15) il foglio musicale di Lipsia fondato da Roberto Schumann recava il giudizio più lusinghiero, e li collocava fra le più interessanti composizioni pianistiche dell'epoca; aggiungendo che per esse l'Italia dava prova di improvviso risveglio in tal genere, essendo degnissimi tali studî,

---

(1) Nato a Bologna il 26 ottobre 1818, e quivi morto il 3 luglio 1891. Per notizie, v. i cenni biografici in *Arte antica e moderna*. Ricordi, Milano; RIEMANN, *Diction.*; GROVE, *Dictionary*, Appendice, vol. IV. Di lui incidentalmente tocca il FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli* (ediz. cit.). vol. II, pag. 73. Dimenticato nel testo, e poi ricordato dal GROVE nelle aggiunte al volume IV; completamente dimenticato dall'EITNER.

OPERE PER PIANOFORTE: Superiori in numero a 200, pubblicate dal Ricordi, da T. Boosey e Co., da Breitkopf e Härtel. Fra esse 5 Sonate; Tre Toccate, op. 38, 48, 286; 24 Preludî dedicati a Luisa Farrenc, op. 69: 24 Preludî dedicati « Ai Giovani pianisti », op. 177; Album dedicato a Mercadante; *Tarantella*, op. 33; *Barcarola*, op. 35; *Adele e Virginia*, due melodie, op. 34; *Le viole mammole*, op. 39; Allegretto gioioso, Milano 1878; opere minori. Il lettore troverà saggi interessanti nell'*Arte antica e moderna* del Ricordi, volumi XVII, XVIII, XIX, XX.

sotto il rispetto estetico, di ricordare le glorie antiche italiane (1). È questa l'epoca del virtuosismo puro e brillante, spesso inteso a sacrificare al " bel gesto „ della diteggiatura l'intimo concetto e la forma dell'arte. Negli stessi maggiori l'influenza deleteria dell'acrobatismo spinto alle ultime conseguenze tratto tratto s'impone: chi vorrebbe quindi in tale periodo far colpa al nostro italiano se la facilità si sostituisce talvolta alla profonda ricerca del nuovo, e la formula pianistica vela con drappeggi convenzionali l'elegante individualità di alcuni temi? A mio avviso è necessario anzitutto ricondurci col pensiero ad un momento funesto per l'arte di cui discorriamo, in cui la botanica e la geografia s'erano incaricate di fornire i titoli alle composizioni pianistiche e lo stile " elegante „ riempiva i saloni. Non vi era fiorellino di prato o ruscello o fiume o minuscola sede di bagni o animaletto peregrino o farfalletta volante che non ispirasse una Meditazione, un Bozzetto, un Pensiero. La forma del Lied poverettissima, solo ampliata da ricami arpeggianti o da tremoli chiesti in prestito all'orchestra, doveva a tutto bastare: e a far piena la misura giungevano le voci del palco, recando nella Variazione operistica un nuovo ed inesauribile veleno. Quando ciò avremo ricordato, esaminiamo la produzione del Golinelli: e se il *Capriccio non capriccioso,* notissimo, ci ricorderà ancora questi prestiti orchestrali, sensibili nella figurazione generale comune a quell'epoca e che sembra connettersi col tremolo dei violini, o nell'*Agitato* che lo segue ci farà risovvenire del lirismo drammatico verdiano, in cambio molte fra le Fantasiette (Arte antica e moderna, volume XVIII), le *Toccate* in *fa minore,* in *re maggiore* e in *do maggiore* (quaderno XIX) ci ricon-

(1) *Neue Zeitschrift für Musik,* V. anno 1844, n. 34.

cilieranno pienamente con l'artista. Uguale impressione riporteremo dalla Sonata a Thalberg, ove la nobiltà del tema con cui si inizia l'*Allegro* ed il successivo sviluppo rivelano gusto e sanità d'intenti. Che se le grandi forme suscitano naturale il confronto coi modelli germanici, e da questi rimangono oppresse, possiamo ancora in alcune pagine minori rintracciare l'anima d'un gentile poeta. Potrei moltiplicare gli esempi: ma, per limitare lo sguardo ad una miniatura fra le più affettuose e intime, accennerò l'*Andantino* che reca per titolo " All'ombra di un platano „ (vol. XX), ove la grazia aristocratica della linea, la semplice eleganza della condotta armonica e un certo profumo di dolce mestizia che rievoca il fascino chopiniano formano un'oasi gentile nella piana infeconda delle Fantasie e Rapsodie teatrali.

Sotto l'aspetto pianistico, il Golinelli è ancora contraddistinto dal meccanismo che potremo dire classico, e si risolve in una pesantezza ben nota a chi abbia seguìto la struttura delle opere clementine. È d'uopo riportarci per esso a quanto osservammo nella parte generale di questo studio, relativo al vario sistema con cui gli artisti della tastiera cercarono strappare alle corde del pianoforte le nuove risonanze orchestrali. La leggerezza chopiniana ottenuta con accordi lati (sotto la cui influenza col giuoco combinato del pedale le corde vibrano sollevando nubi poetiche di sonorità evanescenti, simili ad accordi tenuti da legni e corni attraverso ai disegni di un'orchestra ideale), non è qui raggiunta, nè per lo più ricercata. Gli accordi non di rado risuonano massicci, in posizione ristretta, con quel meccanismo che caratterizza Beethoven e spesso riapparisce ancora nel Brahms: si avvicendano sulla tastiera quei passaggi brillanti di terze seste ed ottave, nei quali attingeva rudi e potenti sonorità la mano di Muzio Clementi. Questo ricordo delle formule classiche già superate dai grandi pianisti

che sorgevano, appesantisce talvolta lo stile del Golinelli, il che non annebbia completamente la signorile individualità del procedere, cui attingeranno i successori. Inoltre, attraverso alle fitte volute di questo meccanismo ancor classico, in ispecie nei piccoli momenti cui prima accennai, lo spirito del poeta si leva e canta una canzone propria e sentita, che sempre più ribadisce il nuovo spirare di ideali anche fra coloro, che nei mezzi materiali dell'arte subivano il fascino di epoche passate.

Il carattere intimo; ecco la salvaguardia migliore contro il malo gusto imperante a quei giorni, e questo carattere intimo costituisce la nota dominante, in un piccolo ciclo di compositori, levandosi come gentile profumo dalle pagine migliori dell'epoca. Figlio ancor esso, in qualche modo, dell'ambiente regionale, apparisce più spiccato fra i musicisti italiani del settentrione e dell'Italia centrale distinguendosi dai pianisti meridionali per la minore luminosità di esterni ornamenti, di acrobatismi superficiali e di emanazioni lirico-operistiche, tutti sostituiti da uno sguardo meno leggero sui dettati dell'anima. Certo, la concezione larga e architettonica da cui i violinisti erano stati condotti alla struttura del concerto grosso e per esso alla formazione del primo tempo di Sonata, ora si affievolisce. Nei grandi quadri pianistici la debolezza o l'imitazione straniera riescono troppo sensibili: ma lo spirito contemporaneo, così sottile e malato, sa piegarsi nei nostri migliori a delicatezze di sentimento piene di fascino. È una dolcezza forse troppo inzuccherata, che minaccia trascinarci alle sdolcinature dell' " aria „: tuttavia serba impronta personale, e prepara alla sua volta un sano risveglio. Infatti lo sguardo gettato nell'intimo del proprio " io „ ridesterà lo spirito critico italiano, affermato da chi poteva scrivere " Satira tota nostra est „: il romanticismo esagerato, venutoci da esterne influenze, scadrà nella stima generale:

i compositori si volgeranno attoniti a considerare il lungo viaggio compiuto su quel mare di dolcezza belliniana: e sorridendo delle lunghe fatiche spese in tale navigazione, concluderanno con un proverbio non nostro, ma assai espressivo, che " Le jeu ne vaut pas la chandelle „.

L'intimità poi di questo stile, su cui dovremo tornare parlando del Sangalli e dei migliori fra i poeti della tastiera nostra, quale il Rinaldi, legittima alcune considerazioni sopra un genere speciale di bellezza, che il pianoforte sembra vagheggiare: perchè quello stesso carattere di minore perfezione, che la imperfetta tenuta del suono consente, può entro certi limiti elevarsi a coefficiente di suggestione nuova ed efficace, degna di nota particolare.

LA POESIA DEL PIANOFORTE

Nella quiete suggestiva dello studio un artista tenta il poema di gioie e di dolori che qualche Grande affidava alla tastiera: e sotto le sue dita i periodi ritmici si allacciano in sonante catena, le armonie si adagiano piane nei bassi o, simili ai cerchi concentrici destati sulle acque da una scossa improvvisa, su per i tasti si propagano in arpeggi vibranti. Ad ogni fase armonica gli smorzatori, sollevati con arte, favoriscono la risonanza delle corde: ad ogni nuovo mutare delle armonie la loro caduta arresta il coro ideale degli armonici che si propagava nella compagine dello strumento col fascino misterioso di una sottile carezza. Sono mormorii impercettibili di frasi trillanti nella solenne quiete lunare; sono voci salienti dai recessi nascosti della vita. E su questo sfondo sempre ricco e sempre mutevole la melodia sorge e si incurva, ride, piange e sospira, prodigando all'intorno gli incanti che l'autore nella pagina felice condensava.

Chi ha provato una volta le emozioni che in noi può sollevare un vero artista, è tratto senz'altro ad ammirare la ricchezza del pianoforte. Tuttavia, cessato appena il giuoco ammaliatore, lo spirito critico spesso risorge, tentando menomare i pregi di questa tastiera.

A chi ne vanta la perfezione, a chi sostiene che la mirabile sua complessità permette di riunire risorse ed effetti svariati, ogni giorno si oppone la povertà della tinta monocroma, spesso fatale alla evidenza del rilievo

che alle varie parti vorrebbe dare l'interprete: che se pure si è costretti ad ammettere la comodità offerta dalla tastiera alla soluzione dei più intricati problemi armonici, se non si osa intaccarne la pieghevolezza ai giuochi rapidi ed alle dolci interpretazioni suggestive, non si manca mai di ricordarne il difetto capitale del suono nascente dalla corda battuta, stigmata infallibile d'inferiorità in confronto di quella che emana dagli istrumenti a fiato o dalla falange trionfante degli archi.

Orbene, s'io non m'inganno, in questa stessa povertà apparente sta la vera superiorità del pianoforte, la quale non consiste tutta nella facile risoluzione di intricati problemi armonici o polifonici, nella rapidità fulminea di attacco o nella condensazione formidabile dei suoni sparsi in una intera orchestra: ma più pura e più nobile scaturisce dalla mistica risonanza delle note ove, come attraverso a filtro purissimo, il disegno sonoro si spoglia di ogni materialità per giungere a noi col fascino di un profumo ideale.

Se v'è un piacere profondo suscitato dall'opera d'arte, esso in ispecie si accentua quando l'osservatore possa a sua volta erigersi a creatore del godimento provato. Là, dove l'evidenza immediata del simbolo artistico appaga lo spirito, quivi questo si adagia ed ammira: ma quando la perspicuità di alcuni tratti caratteristici riesce ad avviare l'emozione sopra una data china donde l'intero significato già sembra intuirsi e poi bruscamente si arresta, allora l'opera, pressochè inconscia della fantasia, incomincia. Lo stato d'animo che l'autore ha promosso diviene il centro irradiatore di mille vaghe e bizzarre parvenze: le associazioni d'immagini l'una con l'altra si allacciano, le determinazioni individuali fluttuano in crescente carteggio: e lo spirito, ammaliato da questa spontanea ed arcana fiorita, assiste come in sogno allo spettacolo della propria esistenza.

Ponetevi di fronte ad un disegno perfetto in ogni parte, chiaro e incisivo: e ne proverete ammirazione profonda, pieno appagamento.

Arrestate per contro l'occhio e lo spirito sopra uno schizzo ardito, ove la mano d'un maestro abbia concentrato in un nulla espressivo la intuizione fulminea di una bellezza fugace: e tosto v'accorgerete come l'anima vostra, eccitata dalla prima impressione, vaghi ora per proprio conto o tondeggi le forme, e i chiaroscuri accentui e nelle luci s'illumini provando un'attrazione che la vince e con crescente potenza la soggioga.

Nel primo caso l'emozione sorgeva completa e nella sua pienezza si appagava: nel secondo al cenno imperfetto del maestro si aggiungeva l'elaborazione dell'osservatore, che tocco quasi da verga magica a sua volta creava e idealizzava: partecipando alla vita dell'opera artistica, commovendosi alla sua volta nell'atto della creazione e prodigando sullo schizzo ardito tutte quelle fantasime che nel suo stesso spirito si venivano fecondando.

Tale è il fascino di quel poetico immaginare, ove l'indefinito della espressione sfuma i contorni del pensiero: tale il tormento voluttuoso di quegli stati d'animo che il musicista promuove in noi con la bizzarra e crescente insistenza di alcuni accordi o di alcune ritmiche figurazioni. Ciò prova l'occhio attratto dal mistero della nuvolaglia, intesa a creare forme suggestive per il solo diletto di alterarne i contorni non appena siano essi da noi avvertiti, e nel trasformarsi continuo delle immagini che guida la fantasia a ricercare nuovi confronti, sta quello stesso bizzarro diletto che di noi si impadronisce quando nel mormorio del ruscello o nel cadenzare metallico d'una goccia cadente ricerchiamo la genesi d'una parola o il germe musicale d'un motivo.

Destata appena l'eccitazione e indirizzato lo spirito verso un dato orizzonte, la scossa eccitatrice esterna si

annebbia e sparisce, lasciando inerti coloro che meno riescono sensibili a questa carezza di fata e favorendo per contro nell'animo del buongustaio il sogno e la sognante creazione individuale.

***

Questo è il regno e l'incanto del pianoforte.

Chi si arresta a considerare il meccanismo del tocco può credere in buona fede che quel vibrare immediato della nota tosto seguìto da minore e decrescente sonorità, contraddica al disegno scritto e perciò stesso nella larghezza solenne di un *Andante* gravi sull'interprete le stigmate della decadenza. Ma chi sappia risalire alla realtà dell'impressione poetica che l'ascoltatore ne riceve, tosto s'accorge come questo difetto apparente si elevi a fattore squisito di perfezione. In cambio di darci l'intera e materiale realtà del disegno scritto, come potrebbe fare un violino od uno strumento a fiato qualsiasi, il pianoforte si limita quasi a schizzarne lo schema fondamentale. Batte la corda e tosto l'abbandona: ma frattanto la vibrazione della nota percossa si propaga nella vasta compagine delle corde sorelle, e nel giuoco sapiente del pedale si prolunga.

Non è più soltanto un *do*, un *re*, un suono materialmente esatto e materialmente improntato al timbro che caratterizza l'uno o l'altro strumento: è quasi il fantasma sonoro di questa nota, è il fascino complesso di tutte le idealità acustiche che sotto la categoria di questo stesso suono si raccolgono. A quella stessa guisa che nella associazione delle idee una prima scossa psichica solleva in lunga catena tutte le memorie dal profondo dell'anima, così sotto la vibrazione simpatica degli armonici, tutte le corde che con quel suono iniziale abbiano rapporto, insorgono, vibrano, bisbigliano la loro strofe appassio-

nata: sfumando i contorni troppo rigidi e materialmente decisi del tema in un nimbo ideale di vaporosità evanescenti.

Mentre poi questi coefficienti si intrecciano, la fantasia dell'uditorio eccitato agisce per proprio conto, e dallo stimolo iniziale che l'opera d'arte le comunica trae cagione a determinazioni ulteriori. E dappoichè l'indeterminatezza del quadro lascia più libero il volo ai sogni, e nella fluttuazione di questi nuove ansie insorgono, nuove lotte si combattono, nuove oasi di pace sembrano schiudersi, così l'interesse dell'audizione si acuisce: e il godimento finale, godimento di pura emozione, culla lo spirito in arcane dolcezze. Ciò spiega l'amore infinito che la scuola romantica sembrò concentrare sulla tastiera. Essa, che dall'indecisione delle forme traeva speranza di nuovo avvenire, intuì nel pianoforte l'interprete atto a rendere più diafane le movenze dei suoi capricciosi arabeschi.

E non è forse chi non abbia notato la maliosa potenza che nell'opera chopiniana assumono quei grappoli di valori sovrabbondanti o mancanti, veri ciuffi di piante parassitarie rampicanti su per le agili membra del tema e tanto più consoni alla fantasia malinconica del creatore, quanto più indecisi ne appariscono i contorni sotto quel duplice sfumino che risulta dalla carezza del tocco e dall'onda vellicatrice degli armonici che il pedale solleva. Nei recessi misteriosi di un parco, ove il cantore aristocratico indugia i suoi passi, le membra delicate e supremamente eleganti d'una statua hanno appena attratto i nostri sguardi che già intorno spiovono e ad essa si abbarbicano liane e convolvoli e glicinie odorose e fluenti. Il velo ch'essi distendono minaccia toglierci la vista del prezioso simulacro, ma prima che la nostra impazienza possa sorgere, già quelle fronde si agitano e intorno bisbigliano, e nel rapido fluttuare la loro ma-

terialità quasi si allevia e svanisce mentre come attraverso a diafani vapori tornano a brillare nella primitiva purezza le forme della donna bellissima.

Fra il gruppo dei ventiquattro " Preludî „, contenuti nell'opera 23 di Chopin, mi arresto al 4°: e nell'insistenza del disegno così semplice e piano costretto alla solennità d'un *largo,* trovo la conferma di questo principio. Gli accordi martellati nel passo inalterato del tempo pari erano un'onda sonora già di per sè suggestiva; ma l'incanto maggiore non nasce nè dal sostegno armonico nè dalla grazia del disegno materiale: esso scaturisce pieno e carezzevole da questo carattere indefinito che, a cagione delle figurazioni semplicissime adottate nella melodia, il pensiero assume ogni qualvolta ne venga tentata la traduzione sul pianoforte, cui l'autore lo destinava.

Affidatene il canto ad un violino, e proverete ancora una profonda dolcezza. La realtà materiale del disegno risulterà persino più perspicua, le soavi inflessioni del disegno potranno venir colorite con maggior risalto: ma quella voce che dentro vi parla e in cui una parte dell'anima vostra sembra trasfondersi, quella simpatia che vi soggioga e quasi vi guida a intuire in essa la vostra stessa parola, tutto ciò che dal minuscolo quadro di questa pagina finita sembra additare il poema infinito dell'umana emozione, andrà in gran parte perduto.

Sulle rive di acque tranquille sono spesso gruppi di piante e macigni e case specchianti, e greggi e seduzioni di natura inerte e di umane vite. E dolce riesce contemplarle nella loro realtà: ma quando a sera le ultime luci ancora le accendono e l'acqua ne riflette l'immagine fluttuante ed incerta, uno spettacolo forse più fascinatore ancora ci attrae. Attraverso al mobile riflesso della superficie liquida riappare il simbolo di ciò che nel dì contemplammo. Le immagini che nell'occhio si dipingono sono assai imperfette di fronte alla chiara

realtà delle cose: ma là, ove il simbolo materiale si offusca, quivi una nuova idealità sorge e si accentua. Non è più un albero, una casa, un macigno, è l'essenza di tutti gli alberi, di tutte le case, di tutti i macigni che l'occhio nostro vide e di cui lo spirito raccolse l'intima sostanza: è il poema dell'universale che, simile a risonanza armonica d'una immensa tastiera, sale e trionfa sotto la minuscola eccitazione d'un suono particolare.

Chi nel finito s'appaga, lanci al pianoforte l'accusa di imperfezione: chi all'arte chiede con Hegel il potere di far vibrare in noi l'intima essenza della vita, costui riconoscerà la profonda poesia della tastiera: veicolo ideale di ideali carezze, meno esatta forse d'ogni altro strumento nel campo della pura verità, della diafana carezza d'un pensiero: ma più d'ogni altra profonda quando si tratti di suscitare in noi il palpito misterioso dell'emozione.

*
* *

L'intimità o le traccie del salutare risveglio, che nel Golinelli trovammo, riappariscono in minor grado nell'opera di Francesco Sangalli (1), cui muove il racconto senza indugiarsi sulle opere del Tessarin, del Mabellini, dell'Unia, del Biagi, del Panzini e del Pescio (2). Anche il Sangalli diede l'opera sua all'inse-

---

(1) Nato a Romanengo (Cremona) il 1° febbraio 1826, morto a Varese il 23 settembre 1892. Di lui parla il Mazzucato nella « Gazzetta musicale », anno 1846. Un cenno biografico è in *Arte antica e moderna*, a cura di E. De' Guarinoni.

Opere per pianoforte: *Marinaresche, Melodie caratteristiche, Miscellanee, Romanze, Sonate, Meditazioni religiose*, ripubblicate in *Arte antica e moderna*. Milano, Ricordi, volume XXI.

(2) **Adolfo Pescio**, nato a Genova nel 1816, ivi morto nel 1904. Coltivò sin da giovinetto lo studio della musica sotto la direzione

gnamento del pianoforte in quel Conservatorio di Milano ove egli entrava allievo nel 1830, e sotto la guida dell'Angeleri già ricordato seguiva le pure tradizioni della scuola pianistica italiana: onde tanto più logico riesce il ricordarlo, in quanto l'opera sua di professore, seguitasi ininterrotta dal '50 al '90, serve a ribadire quella catena che tentammo sorprendere nello

---

del maestro polacco Mirecki per il pianoforte e del maestro Serra per la composizione. Fu pianista valentissimo di rara eleganza e squisitezza di tocco. Scrisse molte composizioni per pianoforte improntate più a facilità melodica che non a moderna ricercatezza armonica. V. Catal. Ricordi.

Teodulo Mabellini, nato a Pistoia il 2 aprile 1817, morto a Firenze il 10 marzo 1897. Artista apprezzato, ebbe lezioni anche dal Mercadante; tuttavia l'attività sua riguarda essenzialmente il campo operistico, la direzione orchestrale ed il genere sacro.

Alessandro Biagi (da non confondersi con Girolamo Alessandro Biaggi, nato a Milano nel 1815, critico musicale e professore di storia ed estetica nell'Istituto di Firenze), nato a Firenze il 23 gennaio 1819, e quivi morto il 28 febbraio 1884. Anch'egli si diede all'insegnamento del pianoforte, non sdegnando la scena operistica. Alcune sue composizioni sono degne di nota. Con lode lo ricorda il Pauer, che trascura il Mabellini.

Giuseppe Unia, nato a Dogliani il 2 febbraio 1818, morto a Recanati il 23 novembre 1871. Allievo di Hummel, si diede all'insegnamento del pianoforte, ed aveva ottenuto il titolo di pianista del Re d'Italia. Si ricorda una *Sonata appassionata* in *re minore*, la *Scuola degli Arpeggi* (Ediz. Ricordi, op. 100, n. di Catalogo 63.682); e molte composizioni nello stile dell'epoca sopra melodie teatrali.

Angelo Panzini, nato a Lodi il 22 novembre 1820, morì a Milano il 28 marzo 1886. Autore di numerose composizioni, non abbastanza vitali da sopravvivere al loro creatore (V. Catal. Ricordi).

Francesco Tessarin, nato a Venezia il 3 dicembre 1820. Allievo di Antonio Fanna, già da noi nominato, per il pianoforte e di G. B. Ferrari per la composizione, si diede essenzialmente all'insegnamento. Figura in queste note storiche per alcune opere dedicate alle tastiere, in ispecie fantasie su motivi teatrali.

V. Schmidl, da cui è integralmente ricavato il cenno che ne dà il Baker.

studio sui Metodi. Come musicista il Sangalli tentò il teatro alla Scala, sulla metà dell'ottocento, e, con poca fortuna: il che potrebbe deporre a suo vantaggio, anche quando la voce autorevole del Mazzucato non fosse sorta a difenderne i nobili ideali. Perchè il lettore, che per poco ripensi alle condizioni tristissime del gusto popolare, sa a che attenersi sui giudizî di un periodo, ove la rude irruenza del canto verdiano cominciava ad imporsi, l'armonizzazione si trascurava, l'elemento orchestrale scendeva al più modesto impiego. L'autore rinunziò a nuovi tentativi, si raccolse nell'insegnamento e nella composizione di musica da camera: e fu bene per lui e per l'arte. Infatti, sebbene egli sia pressochè dimenticato, a chi ne ricerchi le pagine parla tuttavia di una nobiltà di intenti, degna di nota. Ciò intese il " Metodo teorico-pratico per lo studio del pianoforte „ di Lebert e Stark, che nel volume IV accoglieva un suo bellissimo studio; ricordandoci ancora una volta quanto in questo campo avrebbe potuto fare l'Italia, se il miraggio della scena e la richiesta del pubblico non avessero tratto gli spiriti ad altri orizzonti. Una calma signorile contraddistingue il suo periodo che, pure conservando il calore della nostra parola, abborre dai facili effetti e si compiace nella profondità del sentimento. Onde le " Meditazioni religiose „ che ho presenti, ed in ispecie quella contrassegnata col N° 8, in *sol bemolle*, possono classificarsi nel campo della musica romantica idealista, in ciò diversa dalla pittoresca, che le emozioni da essa sollevate non tendono per nulla a risuscitare fantasmi di cose o persone o avvenimenti, ma ci iniziano ad un mondo per altra via inconoscibile, e direttamente parlano la parola dello spirito. Via tentata da molti, dopo il trionfo del romanticismo nelle sue significazioni più late: via da pochi battuta con riuscita. Quante volte, attraverso all'ingrossare della voce pianistica o al turbinare di ar-

peggi, non ci siamo chiesti che cosa ciò significasse, e non abbiamo trovato risposta alcuna al vuoto chiacchierio! Eravamo in quei casi dinanzi a chi, nulla avendo a comunicarci, spifferava con arte maggiore e minore i vocaboli tolti a prestito da un dizionario delle emozioni, di cui ignorava le esigenze grammaticali e il contenuto: onde a sua volta lo spirito, nulla intendendo, rimaneva inerte anche malgrado le scosse sensoriali che tentavano destarlo alla vita.

Tale appunto non colpisce il Sangalli. Una voce interna gli diceva realmente ciò, ch'egli tenta comunicarci. Le " Meditazioni " posseggono un contenuto proprio, il quale può riuscire di maggiore o minor gradimento, a seconda dello stato d'animo e dell'indirizzo speciale dei nostri studî: e ciò non consente collocarlo fra le vere opere del genio, che fatalmente attraggono, e a tutti parlano un linguaggio fascinatore. Comunque tuttavia esse vengano giudicate, affermano sempre l'individualità di un proprio sentire, e come tali son degne di arrestar l'occhio dell'osservatore. Costui, simile al curioso vagante nelle stanze di un raccoglitore, cerca ove posare lo sguardo: e fra tante " ombre vane, fuor che nell'aspetto ", prova una dolce consolazione contemplando qualche modesta, ma reale esistenza.

***

Rapida muove ora l'indagine, bramosa di arrendersi soltanto su quegli autori che nei due rami accennati del genere intimo o del virtuosismo brillante abbiano lasciato chiara e personale impronta. I saggi dei Gambini, Billema, Fasanotti, Albanesi, Gamucci, Campiani, Tinto e De Meglio, quelli di Michele Ruta, del Vannuccini, Arditi, Ferdinando Bonamici, del Luzzi e del

Poppi non sono tali da segnare solco sufficiente nelle memorie dell'arte (1). Trascrizioni, variazioni, fan-

---

(1) **Gambini Carlo Andrea**, pianista, nato a Genova il 22 ottobre 1819, e quivi morto il 14 febbraio 1865. Lasciò oltre 150 composizioni, di cui molte per pianoforte. V. SCHMIDL, Diz.; per le opere v. Catal. Ricordi.

Billema Raffaele, pianista, nato a Napoli nel 1820, morto a Saintes il 25 dicembre 1874. V. SCHMIDL, Diz. e Catal. Ricordi.

Fasanotti Filippo, pianista, nato a Milano il 19 febbraio 1821, e quivi morto il 19 aprile 1884. « L'arte di preludiare » è una raccolta di 50 preludî in tutti i toni maggiori e minori, per pianoforte, edita da Ricordi: nel rimanente la sua produzione numerosa (circa 200 composizioni) segue in massima l'andazzo delle fantasie e delle trascrizioni.

Albanesi Luigi, pianista, nato a Roma il 3 marzo 1821. Allievo del Coop, nelle 50 composizioni per lo più non si scosta da quella maniera che già conoscemmo, studiando gli scritti del suo maestro. V. Catalogo Ricordi, e PAUER A., *Dictionary of pianists and composers for the pianoforte*, che lo ricorda, pure scordando il Ferraris ed il Sangalli. V. ancora MASUTTO G., *I maestri di musica italiana al secolo XIX*. Venezia, Cecchini, 1882.

Gamucci Baldassare, nato a Firenze il 14 dicembre 1822. Non fu essenzialmente pianista: alcuni suoi articoli in materia musicale furono pubblicati. V. « Atti dell'Accademia dell' Istituto musicale di Firenze ». Per composizioni, v. Catalogo Ricordi.

Campiani Lucio, nato a Mantova il 16 settembre 1822. Non fu essenzialmente pianista: v. Catalogo Ricordi.

Tinto Michele, pianista, nato in Aversa, provincia di Caserta, il 10 febbraio 1822. Lo ricorda il PAUER: non si scosta dallo stile volgare dell'epoca.

De Meglio Vincenzo, pianista, nato a Napoli il 9 aprile 1825, e quivi morto nel 1883. Lo ricorda con lode il Pauer: scrittore facile e popolare, rivela forse maggior eleganza di tecnica che non di ideali. Lo nomina incidentalmente il FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli*, vol. IV, pag. 212.

Ruta Michele, teorico e compositore, solo incidentalmente è qui ricordato, non essendo egli nella schiera dei puri pianisti. V. Biografia e Catalogo delle opere in FLORIMO, vol. III, pag. 395 a 397: cenni sparsi a pagg. 150, 393, 416, 442, 503 e, nel volume IV, a pag. 398, 400, 402.

Luigi Arditi, nato a Crescentino (Piemonte) il 22 luglio 1822

tasie, ove la nota " sopra motivi popolari „ come in alcuni brani del Ruta, è indizio sufficiente per chiarirne le modeste pretese: dolci melodie sentimentali che rivelano ingegno musicale e fanno rimpiangere la mancanza di saggi maggiori, come nelle " Perle italiane „ del Luzzi: esempi non infrequenti di abilità pianistica e di tecnicismo sicuro, sorretti da scarsa nobiltà d'invenzione: ecco l'impronta sintetica di molte fra queste pagine, che sempre più tristemente depongono sulle tendenze diffuse in tale periodo, e dimostrano quanto l'ambiente riesca a traviare in molti casi l'artista. Sembrerà strano il sostenere che sulla seconda metà dell'ottocento scarse giungessero fra noi le voci dell'arte pura e profonda e nobilissima, consegnata con tanta larghezza nelle opere antiche italiane e in quelle recenti degli scrittori germanici: eppure il lettore, che ricorda quanto si è detto sull'arte editoriale italiana in quel pe-

---

morto a Brighton il 1° maggio 1903. Come « Musica e Musicisti » ebbe ad esprimersi (anno 1903, pag. 545), rappresenta la moneta spicciola e fortunata nell'arte.

Vannuccini Luigi, pianista, nato a Fojano (Val di Chianti) il 4 dicembre 1828. V. Catalogo Ricordi e Diz. SCHMIDL.

Ferdinando Bonamici, nato a Napoli nel 1827, ivi morto nel 1905. Valente insegnante e compositore, autore di considerevole quantità di facili e indovinate Ricreazioni musicali sulle opere teatrali più note (V. Ediz. Ricordi), che resero popolare il suo nome, ma particolarmente ricordato dai veri cultori del pianoforte per l'opera didattica *Studî speciali per la sola mano sinistra*, una delle prime del genere, premiata all'Esposizione di Bologna e di Parigi.

Luzzi Luigi, nato a Olevano di Lomellina il 28 maggio 1828, morto a Stradella il 23 febbraio 1876.

Giovanni Poppi, nato a Bologna il 9 settembre 1828, morto (?). Accademico filarmonico, compì i suoi Studî nel Civico Liceo Musicale di Bologna. Compositore ed esecutore accurato, fu nominato insegnante di pianoforte in quella scuola, ove mosse con lode i primi passi nell'arte (V. Cat. Ricordi).

riodo e sulla difficoltà di procurarsi le edizioni dei classici nostri e germanici, dovrà convenire che quest'affermazione s'informa alla maggior verità (1). Non bisogna attribuire all'artista forze ed attitudini che esorbitano dalla normale potenza dell'uomo: anzi, quella stessa sensibilità squisita che lo rende atto a subire le eccitazioni ed a riversarne il contenuto nell'opera d'arte, può fino ad un certo punto spiegarci come egli sia spesso indifeso contro l'assalto delle tendenze onde è circondato. Le opere dell'intelligenza hanno questo vantaggio, che coloro, i quali dimostrano di interessarsene, rivelano alla lor volta superiorità di gusto e di artistiche aspirazioni: e poichè nel mondo il sembrare spesso val quanto l'essere, così la massa elegante e oziosa corre spesso alla ricerca di questa facile gloria, acquistata col frequentare e favorire lo sviluppo delle manifestazioni intellettuali. Ma costoro non sono certo atti a richiedere il nuovo: l'uso, la moda li soggioga; l'abitudine è la dominatrice dei loro giudizî. E il seguace dell'arte nostra, obbligato ad appagare il salotto, il circolo e la società degli allievi paganti, viveva in quei tempi nella cerchia obbligatoria della trascrizione della fantasia o del piccolo momento stretto al cadenzare minuscolo del "lied", invariabilmente ampliato nella ripresa per mezzo di giochetti e scale e arpeggi, cui la mano dell'esecutore si piegava facile in grazia alla meccanica abitudinaria, mentre la profluvie di note compensava la scarsità della vera invenzione e la mancata profondità del pensiero. Un esempio luminoso di questa verità ci è offerto da un italiano, anch'esso dimenticato dai manuali dei pianisti, dai dizionarî speciali, dallo stesso Grove, per tanti rispetti imparziale: eppure degno di nota particolarissima

(1) V. Capo II, L'*Ambiente*, pag. 98.

come quello che, insieme col Rinaldi, segna nell'arte della tastiera moderna un degno interprete del sentimento intimo e profondo cui più volte accennai, e. che nel Golinelli giungeva a sottili sfumature di poesia chopiniana. Anch'egli nei primi saggi, traviato dall'ambiente, s'impegola nel piccolo mondo del generuccio volgare. Ma non appena i viaggi e la conoscenza dei migliori lo pongono in faccia all'orizzonte amplissimo dell'arte pura, con balzo subitaneo dal passato si scioglie, e nelle ultime opere in ispecie raggiunge una profondità ed una aristocrazia di parola che lo elevano a corifeo d'un risveglio solenne. Settentrionale anch'egli per nascita e per famiglia, conferma le osservazioni generali premesse a questo racconto, e in sè raccoglie qualche alito della solenne grandezza dell'Alpe italiana: innamorato della riforma wagneriana allora fra noi incompresa, di essa e dei grandi romantici tedeschi assorbe lo spirito inquieto: meno nazionale, forse nel suo sviluppo, ma più che molti altri degno di ricordo e di culto affettuoso.

L'artista di cui discorro rispondeva al nome di Carlo Rossaro (1). Modesto, solitario, ristretto al culto dell'arte ed alla pratica dell'insegnamento, fu mal conosciuto dai contemporanei e pienamente scordato dai successori: quasi l'abbandono del brutto genere imperante fosse colpa mortale presso chi dovrebbe tracciare nella storia il cammino del pensiero nuovo. Anch'egli esordiva pagando il tributo all'ambiente: e ne sono triste prova non

---

(1) Nato a Crescentino, presso Vercelli, nel 1828, morto a Torino il 7 febbraio 1878. Lo dimenticano i manuali pianistici, già citati: il GROVE, l'EITNER; ne ha un cenno brevissimo lo SCHMIDL non ricordando le opere sue migliori. Su questo cenno è compilato il brevissimo articolo del BAKER. Sulla sua fede wagneriana discorre DEPANIS G., nella prefazione a *L'Anello del Nibelungo*, Torino, Roux, Frassati e C., 1896. V. inoltre dello stesso l'articolo sulla *Gazzetta letteraria*, Torino, 7 febbraio 1885.

solo le prime pubblicazioni fatte presso il Ricordi, quali l'" Extase „ (op. 14) o " L'ultimo addio „ (op. 31), ma ancora quelle della virilità, come lo " Studio di concerto „ (op. 74) e la stessa " Canzone crescentinese „ (op. 89). Talvolta il ricordo di uno stile pianistico ben noto s'impone, come avviene di Thalberg nella prima: tal'altra l'elegante novità nell'uso di alcune armonie, come nell'opera 89 citata, tenta rendere più mite il nostro giudizio sulla forma antiquata e l'insufficienza del contenuto. Ma con l'opera 90, che reca il titolo di " Prima Mazurka „, e con le seguenti, un nuovo e netto orizzonte si scopre all'osservatore. Si direbbe che lo spirito del compositore, per lunghi anni addormentato, ora si risvegli e getti più attento lo sguardo all'intorno, nelle profondità del proprio " io „ si addentri e, meravigliato ai dubbî, alle gioie e ai dolori che vi scorge, senta prepotente il bisogno di gridarne il poema all'universo. La formula passata scompare quasi per incanto, una crescente irrequietezza s'impadronisce dell'armonia, che vagola e insofferente di riposo tenta voli e carezze e schianti prima impensati. In pari tempo la genesi melodica dell'idea singolarmente si complica, il quadro formale si allarga, la concezione si fa intima e intimamente suggestiva. E l' " Addio „, che costituisce l'opera 93, con la squisitezza di alcune fasi episodiche, con l'insistenza schumanniana della chiusa spezza per sempre la falsa tradizione prima seguìta, riafferma l'intimità del sentire, eleva l'artista a nobili altezze, che sempre più perspicue appariranno nelle opere postume, degna corona ad una nobile vita.

Se ricerchiamo l'essenza di tale risveglio, la vediamo percorsa da una irrequietezza ed una passionalità accorata, le cui voci sollevano in noi il ricordo di modelli ben noti. E per l'appunto l'evoluzione del Rossaro è dovuta all'ammirazione per l'arte e la riforma wagne-

riana: ammirazione che raggiungeva il feticismo, rendendo impossibile ogni discussione su tale argomento, e schierandolo in primissima linea nella battaglia che i pochi proseliti combattevano fra noi contro l'immensa maggioranza degli oppositori. Questo stesso entusiasmo schietto e profondo, questa fede incrollabile fra l'universale diffidenza e il tiepido calore dei musicisti vale a dimostrare quale tempra di artista fosse il Rossaro: costretto dalla forza inesorabile delle cose a trascinarsi fra le lezioni in ambiente retrivo, traviato fra l'universale ignoranza ch'egli tentava scongiurare, comperando le opere allora carissime dello Scarlatti nell'edizione Haslinger: ma pronto a rianimarsi non appena un alito di vera idealità potesse giungere a lui, come la voce di un'arte ch'egli presentiva, ed all'anima entusiasta rivelava la terra promessa, da lungo sospirata. Le memorie del viaggio intrapreso nel 1876, per assistere all'esecuzione dell' "Anello del Nibelungo „ nel teatro di Bayreuth, sono ancor vive tra gli allievi superstiti ed i conoscenti, vibrano di immenso entusiasmo nelle sue lettere: e più vive forse e più profonde ci parlano nelle opere pubblicate dopo la sua morte, ove sembra egli cantasse per propria consolazione il poema d'un tale risveglio, incurante di farlo conoscere all'ambiente filisteo.

Apro la " Sonata postuma „ dedicata a Riccardo Wagner: e sin dall'Allegro iniziale la stessa invenzione melodica del tema sembra scaturire da tutt'altra fantasia che quella non fosse, da cui erano dettate le prime composizioni. L'ampiezza della forma, il cromatismo del processo armonico, la ricerca forse tormentosa ma spesso felice del nuovo ed un religioso abborrimento da ogni volgarità c'impressionano col fascino dell'arte nobile e vera. Nell'ascoltarne la voce il lavoro associativo delle idee rievoca le memorie di Schumann e più ancora di Brahms e, su tutto, dell'ispiratore inar-

rivabile: ma in pari tempo siamo tratti a ricordare quanto l'Amiel diceva delle bellezze naturali. " Il paesaggio è uno stato d'animo ": e per l'appunto attraverso le scaturigini che tradiscono lo studio e l'assimilazione di altri processi, uno stato d'animo personale si fa strada nel Rossaro. È ancora l'irrequietezza, lo sconforto ed il pessimismo nebuloso moderno, che altri cantava e che spingeva Beethoven nel 1810 a scrivere al Wegeler: " se non avessi letto che l'uomo non deve rinunziare volontariamente alla vita, prima di aver compiuto una buona azione, da lungo tempo, e per voler mio, non sarei più (1) ". Ma questo pessimismo è avvivato da calore tutto italiano, questo sconforto è addolcito talora da carezza affettuosa, questo malessere infine procede da irrequietezza di domanda che, in ispecie nel secondo tempo (l'Andante), ricerca l'anima con malìa familiare. Ed è questa per vero la più nobile prerogativa della sincerità: che, ogniqualvolta essa traspare, se pure le emozioni manifestate abbiano attinto la prima veste nello studio di altri modelli, tuttavia l'opera d'arte ancora riesce ad assumere tinta nuova e personale: onde il Leopardi poteva conchiudere:

Sempre
Che in dir gli effetti suoi
Le umane genti il sentir proprio sprona,
Par nuovo ad ascoltar ciò ch'ei ragiona.

Il terzo tempo è costituito da un Intermezzo il cui carattere anzichè allo Scherzo si accosta al tipo della Canzonetta. E della Canzonetta, attraverso alla signorilità della forma che nel Rossaro dell'ultima maniera più

---

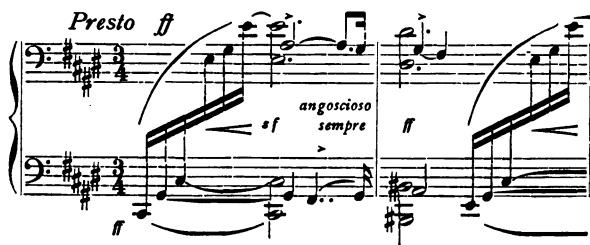
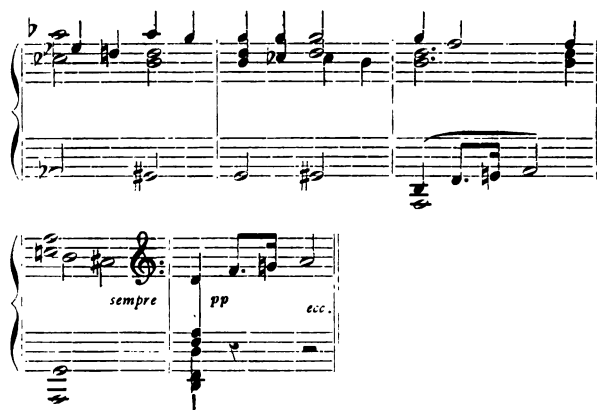
(1) V. *Correspondance de Beethoven* par J. CHANTAVOINE, Paris, Calmann-Levy, senza data. Lettera XXXV, 2 maggio 1810.

non si smentisce, troviamo anche la cara semplicità, sensibile in ispecie nel processo diatonico dell'armonia, quasi bramosa di riposarsi come in breve oasi di pace dal lungo e insistente cromatismo che risorgerà nell'ultimo tempo. Tale contrasto è reso ancor più sensibile dal fatto, che tra il secondo tempo e l'intermezzo non esiste distacco: l'uno all'altro si saldano lumeggiando così in modo più vivo il carattere che li contraddistingue.

Infine l'Allegro di chiusa, difficilissimo dal lato pianistico, per l'irruenza della fantasia e la grandiosità generale di concetto conferma le prime impressioni; ravvalorando ancora i tempi che lo precedono con opportuni richiami di temi e di forme, per modo da rassodare l'impressione unitaria totale. I disegni alla Brahms si avvicendano: l'assorbimento dei migliori modelli contemporanei scalda la bizzarra fantasia del creatore. E pregi uguali riappaiono nella " Sonata Fantasia „ dedicata al Liszt, in un sol tempo: opera postuma anch'essa, e forse perciò imperfetta a cagione di un finale melodrammatico che ne guasta la solenne e pura austerità: ma non meno degna di nota in questo periodo, come rivelazione di un sentire profondo in urto formidabile con la leggerezza che lo circondava. Fra le derivazioni sensibili di Schumann e Wagner ricorderò la " Terza Mazurka „, pubblicazione postuma, che meglio legittima il sottotitolo apposto di " Novella o Meditazione wagneriana „ (ediz. Lucca), e strettamente si collega con lo stile della Sonata Fantasia. Infine il Romanzo-Valtzer " L'artista „, op. 96, a quattro mani, e le ultime opere sue, che recano i titoli di " Aurora, Tramonto, Notte „ (postume), son nuovi saggi di fine sentire poetico, inteso a lumeggiare coi suoni e con la magica potenza dell'armonia le sfumature pressochè impercettibili, vaganti in un sogno d'artista.

Più volte in questo studio ho dovuto insistere sull'essenza aristocratica del risveglio, che in tali opere si rivela. Ed essa è ancora avvalorata dai temi ideali che egli si propone, dai poeti cui ricorre per il testo di alcune pagine di canto, dalla stessa ricercatezza della trama armonica, destinata a reggere lo sviluppo delle sue creazioni. Quest'ultima caratterizza sempre il momento passionale accarezzato, e sin dalla protasi di ogni lavoro tenta piombarci in quello stato d'animo, che meglio risponda al racconto imminente: donde un subito entrare in materia, un afferrare l'uditorio, un sorprenderci con l'irruenza e la verità delle prime espressioni. Vedete in una Novelletta che reca per epigrafe un brano di Victor Hugo " Les quatres enfants pleuraient et la mère était morte " (op. 78, ediz. Martini e Brunetti, Torino) l'effetto dell'accordo di tredicesima, che l'Jadassohn classificherebbe come un accordo di settima sopra un doppio pedale di tonica e dominante *(fa-do)*

complicato ancora dal ritardo del *la*: o nella Terza Mazurka (Novella o Meditazione wagneriana citata) il bizzarro pedale del basso, che nella composizione scaturisce spontaneo da una figurazione ritmica a lungo ripetuta:

Seguite la sonorità orchestrale, il moto irruente, e, come segna l'indicazione affettiva apposta dal compositore, angoscioso di questo " Presto „ nella Sonata-Fantasia postuma (ediz. Lucca), su cui già ci intrattenemmo:

Date un'occhiata a questo severo preludio armonico, col quale si apre la melodia sui versi del Leopardi " A se stesso „, nella " Raccolta di 15 Romanze e Contemplazioni per canto con accompagnamento di pianoforte „ (ediz. Lucca, op. postuma):

E non solo converrete nella stima per questo dimenticato dalla gran massa del pubblico, ma rimpiangerete ancora che delle opere sue, pressochè tutte esaurite, l'"Arte antica e moderna", pure così generosa con altri, non abbia curato una sola ristampa. Carlo Rossaro, inteso ad un sogno d'arte che alla maggioranza non era peranco famigliare, visse raccolto in sè stesso: e, come il Maeterlinck finemente osservava, "Sur le toit de celui qui ne sort pas de sa maison, ne déscendent d'habitude que les bonheurs dont personne n'a voulu".

**

Di fronte e quasi in opposizione a quest'arte intima del Rossaro, che per altra via risorgerà nell'opera più recente del Rinaldi, si schiera il gruppo brillante dei quattro Fumagalli (1), che qui riunisco per logica di svi-

(1) **Fumagalli Adolfo**, nato a Inzago, nel Milanese, il 19 ottobre 1828, morto a Firenze il 3 maggio 1856. Oltre alla Monografia del FILIPPI, citata per cenni minori, ricavati da essa, v. i dizionari del

luppo sebbene la stretta legge delle date tenti fra loro dividerli. Gruppo singolare questo di quattro fratelli, tutti pianisti, tutti seguaci, in ispecie Adolfo, Disma e Polibio, d'una sola formula fissa! Allievi del Conservatorio di Milano, ove per il pianoforte ebbero a guida l'Angeleri, intesero l'arte piuttosto come prova di ingegnoso tecnicismo che non quale vera e assoluta manifestazione di un proprio sentire: onde lo stile turbinoso e talora mirabile per le difficoltà vinte, come spesso avviene in Adolfo Fumagalli, vi guida piuttosto a riconoscere la mano, che non ad intuire lo spirito dello scrittore. Si dice che Mozart, a chi lo interrogava sull'arte della tastiera, rispondesse: "Tre cose son necessarie per un buon pianista" — ed indicava il capo, il cuore e la punta delle dita. Ora, di fronte alle opere di questa coorte gloriosissima ai suoi tempi, io vorrei ridurre di molto la massima mozartiana. Accentuerei al massimo grado l'importanza delle dita, farei una parte minore al capo, e sopprimerei completamente tuttociò che, nel concetto del grande sinfonista, aveva tratto col sentimento: non già con la sdolcinatura sentimentale cara ai salotti ed alle buone ragazze da ma-

---

BAKER, RIEMANN, SCHMIDL, e il dizionario dei Pianisti del PAUER. Questi colloca il nome del solo Adolfo nelle liste dei pianisti da lui compilate per il Dizionario del GROVE: v. articolo *Pianoforte-playing*, vol. II, pag. 745: una notizia complessiva sui Fumagalli è nell'appendice di questo dizionario, vol. IV, 643 *b*. Per le opere per pianoforte, v. Catalogo Ricordi.

Fumagalli Disma, nato a Inzago il 28 settembre 1826, morto a Milano il 9 marzo 1893. V. *Gazzetta musicale di Milano*, anno XLVIII, n. 11. Le pubblicazioni, in numero di 334, si trovano nel Catalogo Ricordi.

Fumagalli Polibio, nato a Inzago il 26 ottobre 1830, morto nell'estate 1900. Il diz. del PAUER, che registra i nomi dei tre fratelli, lo dimentica.

Fumagalli Luca, nato a Inzago il 29 maggio 1837.

rito: ma con la schietta manifestazione di stati d'animo veri e provati e degni di trovar luogo nell'opera d'arte. Per quanto lo studio pubblicato presso il Ricordi dal Filippo Filippi sia detto " eccellente „ dallo Schmidl e venga da altri citato, io non so davvero convenire in quegli elogi superlativi, degni soltanto della povertà grammaticale in cui sono conditi (1). Pianista mirabile, Adolfo Fumagalli, pianista fra i più valorosi che si siano prodotti nei saggi mondiali, posso ammetterlo e, con qualche limitazione dovuta al fatto che nel pianista io ricerco anche la coltura, son pronto a concederlo, Ma grande compositore per pianoforte, ma anche un più che mediocre scrittore di cose vere e sentite, questo poi no. Lo si ricordi per la rara abilità nel suscitare dalla tastiera le sonorità meglio indicate a riprodurci un dato quadro orchestrale da altri creato: e, per sostenere l'elogio attribuito al geniale riproduttore, anch'io citerò la " Grande Fantasia di concerto sui *Puritani* di Bellini „ (Ricordi, catal. N° 21706: si trova anche nell'" Arte antica e moderna „), ove si è tratti ad ammirare l'ingegnosità ch'egli spiega ad ogni passo, la conoscenza perfettissima di tutte le risorse, che una buona tastiera può offrire. Voci e sostegno orchestrale ed efficacia drammatica dell'assieme risorgono dinanzi alla fantasia dell'ascoltatore, come evocati da bizzarra magìa: la tecnica e la fantasia del Fumagalli a vicenda si adoperano, per

(1) *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli* (Estratto dalla *Gazzetta musicale di Milano*). Ricordi, senza data, numero di Catalogo 29.125. Riassume articoli pubblicati negli anni 1856-57. Si parla in esso « delle felicissime attitudini allo sviluppo delle quali *avrebbe bastato* il tempo »; si insiste sopra « la potenza estensiva della qualità, che col progresso de' tempi e degli studi *si avrebbe* in esso di certo maggiormente sviluppata ». E tale è « l'elegante scrittore, ornamento dei migliori giornali d'Italia », cui l'Editore accenna nell' « Avvertenza ».

riprodurre i colori dell'opera scelta a modello e fanno intravvedere l'efficacia straordinaria che potevano ottenere sotto la mano del concertista, in grazia ad un'esecuzione realmente privilegiata.

Ma se, uscendo da questo campo in cui egli regna sovrano, mi riconduco alle creazioni originali, non so davvero comprendere l'elogio incondizionato datogli dalla critica di quei giorni, se non ripensando ai saggi poverettissimi che questa stessa critica lasciava, e di cui incidentalmente ci verremo occupando. L'" Ecole Moderne du Pianiste " (op. 100, postuma) in tre libri presenta diciotto composizioni originali, ed esse guidano il Filippi a concludere che " il Fumagalli è uno dei pochi fra i modernissimi che per frutto della eccellente istituzione e dello splendido ingegno possa arrogarsi il diritto di erigersi a maestro e di proporre le sue opere a studio e modello ". Ebbene, leggete quel " Réveil des ombres " così lodato o " La fille de l'air " (catal. N° 23438) che ancora nel 1880, al R. Conservatorio di musica in Milano, Disma Fumagalli faceva eseguire per saggio alle allieve; e accanto a una fattura pianistica veramente lodevole, troverete la povertà volgare dell'invenzione e la generale mancanza di quel vero contenuto ideale, senza cui sembra impossibile possa vagheggiarsi una forma musicale. È una prova scritta di quella deficienza di larghezza nello stile, che la critica estera aveva rimproverato alle sue esecuzioni. Ancora una volta la meccanica trionfa sull'arte, e l'abilità fascinatrice delle dita si sostituisce alla potenza suggestiva della vera invenzione. La vita brevissima e il miraggio del successo immediato, che i trionfi mondiali sempre più assodavano, può spiegarci in gran parte questa superficialità dell'opera sua. Certo, maggior maturità di anni avrebbe potuto recare un giudizioso ritorno ad altri ideali, com nel Rossaro avvenne: e la cosa è tanto più probabile, in

quanto non mancava a lui l'ingegno e la padronanza dei mezzi. A diciannove anni, lasciato il Conservatorio di Milano, già era acclamato fra i concertisti in Italia nella Francia e nel Belgio, che lo classificava il " Paganini del pianoforte ". Ma ciò non può condurre la critica a sostituire le proprie speranze alla realtà dei fatti: e questi ultimi ci dicono che nella stessa scelta dei temi originali, la fantasia creatrice di Adolfo Fumagalli non si solleva sulla mediocrità. Abituato ad agire di fronte al pubblico, egli non sa più dire quelle cose intime, cui vorrebbe tratto tratto aspirare: ed anche nella cornice limitata di queste pagine alza la voce, lascia il predominio alle dita, onde ogni sincerità esula costernata dai suoi lavori.

Gli stessi pregi di tecnica in minor grado riappaiono nel fratello Disma, che nel 1857 otteneva la cattedra di pianoforte in quel Conservatorio di Milano, donde era uscito allievo. Con ingegno minore di Adolfo, egli ne segue la via: tantochè " Il canto della filatrice " (op. 334), che il catalogo Ricordi segna come ultima sua composizione, continua a svolgere la piccola trama melodica sui pochi e comuni accordi costitutivi, quasi un terrore subitaneo lo sorprenda non appena l'occasione si presenti per ingannare l'insistenza gravosa della tonalità fondamentale. Quando si ricordi che Disma Fumagalli morì nel 1893, e si riavvicini questa data al N° 334 che contrassegna la composizione ora accennata, si avranno dati sufficienti per giudicare l'indirizzo dell'autore. L'immenso risveglio, operatosi nel gusto italiano, era passato leggero su lui, come cosa che non sembrava interessarlo.

Pianista ed organista, Polibio Fumagalli lascia in entrambi i rami della tastiera saggi non disformi dello stile brillante dell'epoca. Sensibilmente per contro se ne distacca il fratello Luca, pianista anch'egli e concer-

tista, ma certo meno inchinevole al puro genere brillante. Anche per Luca Fumagalli si verifica l'influenza dell'ambiente, poichè egli, che giovane si era condotto all'estero, ne riportava un amore profondo per gli studî classici: amore che lo viene sorreggendo nella sua produzione. Ciò almeno scaturisce da alcune pagine, quali le " Due composizioni per pianoforte " edite a Milano dal Buffa (catalogo N° 826), ed i quattordici studî fantastici pubblicati dal Ricordi col titolo "Crâneries et dettes de cœur " (catalogo N° 103565). Accurato, spesso ricercato, si scosta dalla brillante superficialità per accostarsi al genere intimo su cui prima insistemmo: non eccellendo per dovizia di idee o per ampiezza di concezione: ma rivelando sempre una coscienza maggiore della modernità, che attraverso all'êra dei virtuosi fatalmente già cominciava a farsi strada.

***

Ora è d'uopo ristabilire l'ordine cronologico della trattazione che, per qualche anno, si limita a scarsa novità. Non ne recano Pietro Formichi e Filippo Filippi (1), i cui " 16 feuillets d'album " (Milano, Lucca, catal. N° 18896) vengono poverettamente dimessi a dirci la solita istoria volgare: non concorre ad accrescere il patrimonio dell'arte nostra Salvatore Giannini, le cui trecento composizioni per pianoforte seguono lo stile antiquato dell'e-

(1) **Formichi Pietro**, nato a Sinalunga il 7 giugno 1829 (V. Catal. Ricordi).

Filippi Filippo, nato a Vicenza il 13 gennaio 1830, morto a Milano il 25 giugno 1887. V. cenni nel diz. dello Schmidl in parte riprodotti in quelli del Riemann e del Baker. Il Grove accenna incidentalmente il nome suo nelle vite di Verdi e di Boito, questa ultima in Appendice.

poca: ed il carattere herziano diluito in uno stile brillante e formalistico risorge in Giuseppe Enrico Marchisio (da non confondersi col Giuseppe Filiberto Marchisio di Saluzzo, ricordato a pag. 179), come la cantilena sentimentale all'acqua di zucchero si ricovera presso San Fiorenzo, Marcarini e Vespoli negli studî e nelle libere invenzioni seguono lo stile dell'epoca, da cui non si scosta il Petrali, assai più noto nell'arte organaria (1). In Paolo Serrao sin dal 1863 la scuola di Napoli riconosce uno tra i migliori elementi per quanto riguarda la tecnica della composizione. Egli però non diede opera essenziale alla produzione della tastiera, cosicchè gli scritti per pianoforte, che rivelano il maestro, meno forse ne rispecchiano l'intimo e vero carattere (2). Non mancarono di interesse alcune fra le pagine di Guglielmo Andreoli (3), allievo anch'esso di quel Conservatorio di

---

(1) **Giannini Salvatore**, pianista, nato a Napoli il 24 dicembre, 1830: pubblicò « La prima scuola del pianoforte ».

Marchisio Giuseppe Enrico, pianista, nato a Torino l'8 marzo 1831, e quivi morto nel giugno 1903. V. *Musica e Musicisti*, anno 1903, pag. 548.

Marcarini Giuseppe, nato a Romanengo il 17 aprile 1832.

Petrali Vincenzo Antonio, organista, nato a Crema il 22 gennaio 1832: ha alcune pagine per pianoforte.

Vespoli Luigi, pianista, nato a Avellino il 12 gennaio 1834. V. fra l'altro, Dodici studî per pianoforte: Fantasie e pezzi originali. V. Biografia nel FLORIMO, vol. III, pag. 421-423, con Catalogo della musica.

Per tutti v. catalogo Ricordi. In esso si accolgono composizioni di Giovanni Battista Pagnoncelli (1835), Tommaso Benvenuti (1832) e Giuseppe Gariboldi, che solo incidentalmente qui si ricordano.

(2) Nato a Filadelfia, provincia di Catanzaro, nel 1830. Ne discorre il FLORIMO, vol. II, pagg 48, 67, 148; vol. III, biografia, pagg. 413-418 con catalogo delle opere sue; vol. IV, pagg. 338, 396, 398.

(3) Nato a Modena il 22 aprile 1835, morto a Nizza il 13 marzo 1860. L'anno di nascita segnato dal PAUER (1832) è errato. Ne discorre in ispecie il GROVE.

Milano che diviene una tra le più feraci miniere di musicisti: troppo inferiori tuttavia alla fama da lui raggiunta come esecutore, in ispecie nei concerti dati a Londra al Palazzo di Cristallo (11 dicembre 1866), alla Musical Union (27 aprile 1858), alla New Philharmonic (9 maggio 1859) e altrove. L'osservazione fatta per il Serrao vale per Michele Saladino (1), la cui dottrina musicale profonda solo per incidente si applica al pianoforte. Con pari rapidità passiamo sui nomi di Matteo Luigi Fischietti, Stanislao Favi, San Fiorenzo, Angelo Tessarin, Morganti, Ettore De-Champs, Saetta, Miceli, Nacciarone, Carlo Andreoli, Paolo Truzzi e Dacci: non già che nulla di interessante si riveli nelle opere loro, ove tratto tratto rilucono pregi, come apparisce dal cenno ad essi consacrato nella nota a piè di pagina: ma perchè il contributo recato alla tastiera non è tale, da sopravvivere all'onda della produzione che d'ogni intorno incalza (2). Quindi il racconto muove ora a considerare un arguto

(1) Nato a Palermo il 31 ottobre 1835.

(2) **Matteo Luigi Fischietti**, nato a Marittima Franca (Lecce) il 28 febbraio 1830, morto a Napoli nel gennaio 1888. Studiò a Napoli il pianoforte e la composizione. Scrisse più di duecento pezzi per pianoforte, la maggior parte sopra motivi di opere teatrali (V. Catal. Ricordi).

Stanislao Favi, nato a Firenze il 16 novembre 1833. Direttore d'orchestra e compositore di musica da camera, autore di numerosi pezzi originali per pianoforte editi in gran parte dal Ricordi.

San Fiorenzo Cesare, nato a Genova il 17 marzo 1834, maestro di pianoforte. Fra le molte composizioni (*Fuoco fatuo; Fior di Maria*, ecc.) si ricordano le illustrazioni musicali a quattro numeri dal titolo: *Le quattro parti del Mondo* e *La Divina Commedia*, Cose concepite nel povero stile dell'epoca.

Tessarin Angelo, nato a Venezia il 16 agosto 1834. Anch'egli appartiene alla classe degli insegnanti di pianoforte, compositori nello stile dell'epoca. V. catalogo Ricordi.

Morganti Giovanni, nato a Montesiro in Brianza nel 1835, morto a Genova nel 1903. Degno di nota per alcune opere pia-

cultore della piccola arte per camera, le cui speciali condizioni di editore e la tempra felice giunsero a collocarlo fra i seguaci fortunati del pensiero pianistico moderno.

Egli, che il mondo musicale meglio conosce sotto il pseudonimo di Burgmein, è figlio di Tito Ricordi e nipote di Giovanni, il fondatore dell'attuale casa editrice.

---

nistiche. V. catalogo Ricordi e « Musica e Musicisti » maggio 1893, pag. 439.

Ettore De Champs, nato a Firenze l'8 agosto 1835, morto nel 1905, lasciando pezzi originali per pianoforte ed un'ottima *Guida Teorico-Pratica dei Segni Grafici Musicali*, edita a Firenze dal Venturini.

Saetta Vincenzo, nato a Napoli nel 1836; allievo di Staffa e Mercadante. Si dedicò per intero all'insegnamento. Di lui si ricorda *La scienza estetica* ed un buon *Metodo teorico-pratico per pianoforte*. V. PAUER, Diz. dei pianisti.

Miceli Giorgio, nato a Reggio di Calabria il 21 ottobre 1836, allievo del Lillo in Napoli, esordì come compositore drammatico nel 1852. Per pianoforte si ricorda un Trio, due quartetti, un sestetto, tutti per strumenti a tastiera (Catalogo Ricordi).

Nacciarone Guglielmo, nato a Napoli il 18 febbraio 1837. Studiò il pianoforte sotto il maestro Marrano, e in sèguito, sotto la guida del padre suo, Nicola (nato a Napoli il 1802). Esordì come concertista nel 1848: fu elogiato a Parigi dal Thalberg; le sue opere per la tastiera comprendono pezzi originali e trascrizioni (Catalogo Ricordi).

Andreoli Carlo, nato a Mirandola, presso Modena, l'8 gennaio 1840. Allievo dell'Angeleri nel Conservatorio di Milano, e quivi professore sin dal 1875. Per pianoforte lasciò: Notturni, op. 4, 10, 12, 19; Quattro Romanze, op. 16; Quattro Romanze, op. 17; v. PAUER.

Truzzi Paolo, nato a Milano il 27 ottobre 1840; studiò nel R. Conservatorio. Le molte pubblicazioni sue facili non hanno importanza. V. catalogo Ricordi.

Dacci Giusto, nato a Parma il 1° settembre 1840, fu direttore della R. Scuola di Musica in Parma e prof. di composizione. Le sue pubblicazioni per pianoforte, fra cui la nota *Campana dei Morti* appartengono al genere brillante antiquato dell'arpeggio. V. catal. Ricordi.

La vita brillante e mondana di Giulio Ricordi (1) prelude quasi al fare spigliato ed elegante che ritroveremo nelle opere sue. Volontario dapprima nelle lotte per l'indipendenza nazionale, sottotenente dei bersaglieri durante la campagna del '60 e decorato al valore militare, addetto in sèguito al quartier generale di Cialdini di Bologna, lasciò l'esercito per la direzione della casa che la malattia del padre gli imponeva: e, dopo alcune prime pubblicazioni fatte col nome suo (fra esse i Sei studi melodici per pianoforte, op. 14), continuò e tuttora continua nel campo del piccolo quadro e del momento musicale, rendendo popolare fra noi il nomignolo di Burgmein col quale si firma. Musica elegante la sua, carezzevole, corsa tratto tratto da fine senso del pittoresco, finemente equilibrata: e, per di più, modernamente pianistica, per modo da speculare con fortuna sulle risorse della tastiera. Musica, inoltre, schiettamente melodica, quando in ispecie si abbia riguardo a quella melodia esteriore del periodo, ove il motivo architettonicamente diviso dalle formule cadenzali che ne reggono il moto ed il riposo si presta alle esigenze della frase orecchiabile. Aggiungete ancora un'armonizzazione sufficientemente ricercata per avvivare quella trama di luci ed ombre impensate, fluentemente condotta per modo da nascondere l'artifizio sotto una signorile facilità: ed avrete coefficienti non solo di successo, ma ancora di merito, degni di farne accogliere il nome in una storia della tastiera comtemporanea. Questa stessa spigliata e facile eleganza, non disgiunta da una leggera sensualità che sembra accarezzarne quasi il contenuto

(1) Nato a Milano il 19 dicembre 1840. V. Notizie nei dizionarî musicali (art. G. Ricordi e Burgmein); i particolari si trovano nello SCHMIDL. Per le opere, v. catal. Ricordi.

psichico, tende ad esprimere dall'insieme della sua produzione quella particolare fisionomia che, senza raggiungere le altezze dello stile, ha già il merito di una speciale maniera: onde una pagina di Burgmein tra altre si riconosce, e nelle manifestazioni proteiformi dell'ingegno suo, quali scaturiscono dai piccoli quadri, egli svela un proprio sentire.

Chi volesse rintracciare una qualche rassomiglianza di indirizzo fra i nostri italiani contemporanei, potrebbe rivolgersi anzitutto alle piccole creazioni del Buzzi-Peccia, notando che fors'anco nel Rinaldi si possono ricercare i germi di alcune note pittoresche. L'eclettismo poi delle tendenze, che il Burgmein rivela, rende assai difficile la determinazione delle influenze che sull'opera sua si esercitarono. Sfumature bachiane (v. *Esquisses au crayon, Fête dans la montagne*) si alternano con richiami a distribuzioni quartettistiche recate sulla tastiera che già ci colpirono negli " *Studî lirici* „ del Grieg (v. nel " *Livre de Noël* „ la " *Canzone* „). Sopratutto poi il carattere della scuola francese modernissima ci parla nelle tendenze a complicare l'armonia con pedali armonici, in quel dolce vagare nell'indefinito che, attraverso alla sensualità della carezza sonora, minaccia spesso di velare la scarsa originalità del contenuto. Su questo influsso della scuola francese torneremo nell'ultimo capitolo. Del resto la ricca sua produzione, che si presenta in veste editoriale elegantissima, merita menzione in ispecie per le opere a quattro mani, fra cui, sempre nel piccolo genere intimo e finemente accarezzato da arguta e signorile eleganza, van ricordati, oltrecchè " *Le livre des sérénades*, anche " *Le roman de Pierrot et Pierrette* „, " *Le livre des histoires* „ e " *Rosette* „.

*
* *

Nello sviluppo di queste ricerche il lettore avrà avvertito un progressivo affratellarsi dell'arte pianistica con la vita reale del giorno, come se le piccole aspirazioni, le dolcezze minuscole e i minuscoli dolori delle lotte e delle brame d'ogni giorno riuscissero finalmente a penetrare nel tempio fantastico della creazione. Tratto tratto la decoratività dei disegni, l'immobilità delle formole presentate dagli autori segnano quasi altrettante fasi di arresto, ove l'inerzia ha buon giuoco. Siamo allora di fronte a quei modesti cultori della tastiera che, meno degli altri avvertendo i fascini dell'ora che passa, si riducono nella storia dell'arte a semplice tramite dall'uno all'altro creatore: e la menzione, che lo studioso è condotto a farne, si riduce a quel saluto che non si rifiuta al nunzio d'una qualche novella, quando pure esso giunga in ritardo. Ogniqualvolta per contro lo sviluppo dei tempi favorisca la fioritura d'una nuova intelligenza, questa si fa l'annunziatrice di legami sempre più stretti fra la vita reale e l'arte della tastiera. È, in altri termini, il ripercotersi di un fatto sociale, per cui con slancio crescente da ogni parte si coopera al livellarsi dei bisogni e delle aspirazioni. Dai veri classici della tastiera, passando attraverso alla fioritura romantica su cui venne a innestarsi la crescente falange dei virtuosismo, ci avviciniamo rapidamente alla fase lisztiana dello Sgambati e al neo-romanticismo dei nostri maggiori viventi. L'arte, anzichè vagolare nel regno della semplice forma, sa ormai abbeverarsi con sicurezza alle fonti emozionali della nostra vita.

Da questo profumo di schietta attualità, che non isdegna scendere a famigliarizzare con l'ambiente quotidiano, è

caratterizzato un nome caro all'arte nostra, e troppo a lungo dimenticato. Intorno ad esso oggi sorge crescente la simpatia dei buongustai: triste tributo e tardivo a chi, durante la vita, fu spesso trascurato. Giovanni Rinaldi infatti (1), se potesse vedere alcune fra le sue pagine migliori, elevarsi dal pianoforte all'onore dell'orchestra, come avvenne per merito di Luigi Mancinelli, e nuove edizioni curarsi, e non rimanere indifferente la schiera degli imitatori, avrebbe ragione di rallegrarsi dell'opera sua. Ma così, nella vita e nell'arte, è di quanti osano vagheggiare un sogno non al tutto volgare. Possono essi speculare con sicurezza sopra un futuro successo: ma alla condizione di goderlo allora, quando la morte abbia apposto l'ultimo suggello alla loro riputazione.

Allievo dapprima di Ferdinando Asioli, nipote del Bonifazio già da noi ricordato, il Rinaldi aveva compiuto gli studî nel Conservatorio di Milano, perfezionandosi dal 1854 al 1861 sotto la scorta di Sangalli e Angeleri. Quest'ultimo nome in ispecie dirà sin d'ora a lettore l'indole pianistica della sua coltura. Passava in sèguito a Genova, ed in quest'ambiente, poco all'arte favorevole, egli con amore infinito coltivava fra le lezioni quel sentire aristocratico, onesto e sincero, che lo addita alla simpatia di quanti scorrono oggigiorno le sue squisite sfumature. Perchè nelle piccole sfumature del sentimento, in ispecie l'arte del Rinaldi trionfa, cullandoci attraverso a veste pianistica impeccabile in una dolce carezza di chiaroscuri, tanto più suggestivi, quanto più la stessa morbidezza da essi conferita al contorno della forma non va mai a detrimento della netta e perspicua quadratura.

(1) Nato a Reggiolo (Emilia) nel 1840, morto a Genova il 25 marzo 1895. V. un breve schizzo con ritratto e firma nella « Gazzetta musicale di Milano » del 31 marzo 1895, pag. 219.

Questo concetto, per non ridursi a semplice giuoco ricercato di parole, richiede quelle stesse distinzioni che, più largamente, riappariranno nella trattazione dei grandi romantici tedeschi. Quando si tende a staccare un dato compositore dalla cerchia e dalla corrente dei classici, tosto per naturale contrasto viene in mente l'appellativo di romantico: e fra i romantici per l'appunto va classificato il Rinaldi, sia per l'epoca in cui visse, sia ancora per le influenze subìte e la chiara tendenza della sua tempra d'artista. Senonchè a sua volta il romanticismo musicale si complica in due diverse tendenze. L'una, essenzialmente pittoresca, sembra proporsi la pittura o la rievocazione degli stati d'animo che i fenomeni e i fatti esterni presentano o sollevano nello spirito del compositore: e le risorse acustiche sono allora adoperate con la massima ricerca dell'effetto sensoriale, i bruschi trapassi di sonorità giungono all'apogeo. Un'altra tendenza, per contro, che potremo dire più ideale, mira al mondo del sovrasensibile, si attarda nel regno del sentimento, parla di cose che la sola immaginazione estetica riesce a penetrare. A questo ramo della scuola romantica si potrebbe applicare, come altri fece l'appellativo di " scuola imaginativa o idealista ": poichè nel misticismo dell'idea, staccata da tutto quanto sappia di corporeo, cerca il fascino delle sue creazioni. Come altrove, così in questo caso riporteremo uno fra gli esempî più caratteristici che la moderna produzione ci offra: per il pittoresco romantico, la sinfonia pastorale: per l'idealista, la sinfonia in *la* (settima), e specialmente quel gioiello che è l'allegretto in *la minore* (1).

---

(1) V. l'analisi in VILLANIS L. A., *Saggio di psicologia musicale* (ediz. cit.), pag. 165 e seg. Sulla *Pastorale* così scriveva lo Schumann: « Quando Beethoven concepì ed espresse i suoi pensieri, in vista della Sinfonia pastorale, non fu già un giorno di

A dire il vero, questa distinzione, così netta in teoria, parzialmente si annebbia nella pratica, non appena tentiamo applicarla alle opere dei grandi. Tutti i romantici parteggiano dell'una e dell'altra tendenza: e Weber, Schubert, Spohr, Schumann, Marschner, Mendelssohn, Brahms, Goetz e Wagner stesso lasciarono in tutte traccie profonde. Tuttavia anche fra di essi la distinzione apparisce possibile. Come lo Schubert eccelle nel pittoresco di Erlkönig e nei Momenti musicali sorge al più puro idealismo già cantato in " Du bist die Ruhe ", così Weber simpatizza maggiormente per il pittoresco, Spohr si approfondisce nel soprannaturale, Schumann si addentra nel labirinto delle passioni, Marschner col "Vampiro " si schiera nel terribile del pittoresco, Mendelssohn vagheggia sopratutto la forma, Brahms sogna tra l'idealismo delle visioni una classica bellezza dileguata.

Ora, in questo campo la fantasia del Rinaldi simpatizza in ispecie col romanticismo idealista, umanizzato a sua volta dal fine senso del pittoresco ove, più che la realtà dei fenomeni, l'anima sua tende a suggerirci le emozioni che questa stessa realtà provoca in un dolce poeta. Ed è in questo vagare dell'idea un signorile riserbo, per cui la forma sempre si eleva a rigido ritegno di ogni enfasi o divagazione eccessiva. Degno ammiratore in ciò dello Chopin, il romantico idealista per eccellenza, al pari di questo modello tributa alla forma la massima venerazione: non per avvivarla come il Mendelssohn di una vitalità calma e talvolta — diciamolo pure — de-

---

primavera isolato che gli ispirò un canto di gioia, ma piuttosto l'oscuro miscuglio di canti supremi che compatti si affollano sopra di noi (come, s'io non m'inganno, scrisse l'Heine), ma l'intera reazione, sulla favella eterna, che intorno a lui si agitava ». V. *Écrits sur la musique et les musiciens*, traduz. DE CURZON. Parigi, Fischbacher, 1894.

corativa, meno rispondente al periodo di ansie e di lotte in cui egli scriveva: ma per affidarle un tenue contenuto poetico, nel quale certe fasi armoniche, melodiche e ritmiche ci lasciano intravvedere un secondo influsso dovuto alle letture dello Schumann, senza tuttavia velare la personalità elegantissima del nostro scrittore. Chi leggermente considerasse il Rinaldi, sarebbe tratto a classificarlo fra gli schietti autori pittoreschi e descrittivi. Pittoreschi infatti sono i titoli delle raccolte, descrittivi i soggetti presi a trattare nelle singole pagine: e molte descrizioni della nostra giovane scuola operistica trovano in lui, se non il modello, certo l'antefatto: tanta è la modernità che lo contraddistingue, tanta la rispondenza al sentire contemporaneo. Eppure il lato intimo dell'opera sua si innalza a orizzonte più ideale, la voce del poeta, meglio che descrivere, tratto tratto canta con piena fortuna un dolce poema: ed il lirismo, cui egli sa assurgere, con piena fortuna lo stacca dalla cerchia dei minori. Che se, per meglio caratterizzarlo, cercassimo un raffronto fra l'arte sua e quella dei predecessori, saremmo tratti a ricordare il Golinelli. Anche questo è intimo e idealmente romantico: certo poi, come musicista, superiore al Rinaldi: ma viene dal Rinaldi superato per l'eleganza pianistica, che si avvalora d'una leggerezza chopiniana tutta moderna. Le opere sue, dapprima stampate in parte presso il Gasperini, a Genova, e perciò stesso poco diffuse, si trovano raccolte in nitida veste modernissima presso il Ricordi. " Spigliatezze, Divagazioni pianistiche, Pagine d'album, Pifferate, Sfumature, Intermezzi, Riflessi e Paesaggi, Fantasticherie, Bozzetti a matita, Frammenti „ tutti in grado maggiore o minore rivelano questi pregi: sempre ristretti al piccolo quadro, sempre poco profondi: ma in compenso schietti, lindi, equilibrati e sempre ravvivati da un arguto sentire tutto personale, che dalle stesse

imitazioni dei maggiori contemporanei trae energie per il proprio cammino. Nè in questa rapida enumerazione posso tacere i ventiquattro schizzi facili contenuti nei " Sorrisi di bimba ", che giustamente concorsero a divulgare il nome suo, e van notati per il buon gusto aristocratico profuso con signorile larghezza.

Ed ora veloce scorre il racconto sui nomi di Tito Mattei e Giuseppe Menozzi (1): poichè il primo, per quanto pianista acclamato e compositore, non lascia vera traccia personale nella musica sua, destinata al giuoco brillante della tastiera: e il Menozzi appartiene a queste note solo per ragione di cronistoria, trovando luogo fra i buoni insegnanti e i mediocri scrittori accolti nel catalogo Ricordi. Una nota speciale merita per contro Edoardo Perelli (2), le cui " Mélodies pianistiques: études de bon style " (ediz. Lucca, N° 37357) rivelano quello stesso buon gusto e quella scioltezza italiana, che apparisce in una sua Sonata per organo, premiata dalla Società del Quartetto milanese l'anno 1880. In ispecie il primo numero delle Melodie citate, col sottotitolo "Jeune mère près du berceau ", attraverso al leggero profumo schumanniano riesce simpatico per la freschezza che

(1) **Tito Mattei**, nato a Campobasso il 24 giugno 1841, allievo prima del padre suo, quindi del Conservatorio di Napoli, ivi studiò col Thalberg e col Raimondi. V. diz. SCHIMDL, BAKER; per la musica il catal. Ricordi.

Giuseppe Menozzi, nato a Pallanza il 15 luglio 1841. Studiò al Conservatorio di Milano dal 1854 al 1861. V. SCHMIDL e Catalogo Ricordi.

(2) Nato a Milano il 30 novembre 1842, morto a Carpiano (Lago Maggiore) il 27 luglio 1885. Fu professore di canto nel R. Conservatorio di Milano fin dal 1875. Con lo pseudonimo di EDWART, collaborò a lungo nella « Gazzetta musicale di Milano » e firmò le illustrazioni storiche e critiche premesse a molte pubblicazioni delle *Edizioni economiche Ricordi.*

ne regge la condotta e singolarmente contrasta col vecchiume e la vacuità superficiale da cui troppe pagine, a quei giorni, sono ancora inquinate. Così non mi attardo sulle opere di Giuseppe Pratesi, Francesco Simonetti, Ferdinando Coletti, Ernesto Sebastiani, Ugo Errera, noto ai dilettanti dell'oggi per " Feuilles d'Album „ e altre piccole pagine, Nicolò Celega, Gustavo Tofano, Ernesto Becucci, Paolo Canonica, Giovanni Frojo e Abba Cornaglia (1): e con Giovanni Sgambati muovo in una nuova fase della tastiera italiana, ormai strettamente congiunta col periodo contemporaneo.

---

(1) **Giuseppe Pratesi**, pianista e compositore, nato a Livorno nel 1841, ivi morto il 25 novembre 1903. Studiò col padre dapprima, quindi compiè i suoi studî col maestro Del Corona Ranieri di Livorno (V. Catal. Ricordi).

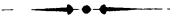
Francesco Simonetti, nato a Napoli (?) nel 1842, ivi morto il 30 luglio 1904. Apparteneva al Liceo da circa 40 anni: dapprima come allievo di Francesco Lanza, poi come coscienzioso insegnante. Lascia buon numero di pregevoli pubblicazioni didattiche, fra le quali notissime il *Metodo per Pianoforte*, da lui chiamato *Dizionario del Pianista*, revisioni di studî e parecchie composizioni originali per pianoforte (V. necrologia « Musica e Musicisti » ottobre 1904).

Ferdinando Coletti, nato a Napoli il 4 gennaio 1843, morto a Roma il 10 novembre 1876. Appartiene al genere pianistico brillante nativo; tali le sue *Ombre celesti.*

Ernesto Sebastiani, nato a Napoli il 6 gennaio 1843, e ivi morto nel 1884. Allievo di Ferdinando Bonamici per il pianoforte, Fiodo e Moretti per armonia e composizione. Oltre ad opere musicali, lasciò musica da camera. V. SCHMIDL.

Ugo Errera, nato a Venezia il 25 ottobre 1843. Anche per quest'autore, v. catal. Ricordi. In *Feuilles d'Album* il n. 66.140, *Chanson Juive*; in *tre composizioni per pianoforte* il n. 66.453, *In Gondola*, sembrano legittimare il cenno suesposto.

Nicolò Celega, nato a Polesella il 15 aprile 1844, morto a Milano nel 1906. Pianista e compositore, pubblicò numerose ed eleganti Trascrizioni, nonchè molti pezzi originali, non privi di moderni intendimenti (V. Catal. Ricordi).

Gustavo Tofano, nato a Napoli il 21 dicembre 1844, ove studiò

musica sotto la guida di valenti insegnanti. Corse dapprima l'Italia dando concerti di pianoforte; l'11 dicembre 1872 fu nominato insegnante nel Liceo Musicale di Bologna, in sostituzione a Stefano Golinelli (V. Necrologia « Riv. Music. Ital. », anno VI, fasc. 2°).

Ernesto Becucci, nato il 29 aprile 1845 a Radicondoli (Toscana), morto a Firenze nel 1905 (V. « Musica e Musicisti », anno I°, n. 2).

Paolo Canonica, nato a Milano il 29 febbraio 1846, e ivi morto il 13 dicembre 1902 (V. « Musica e Musicisti », fasc. gennaio 1903.

Giovanni Frojo, pianista, compositore e storico musicale, nacque a Catanzaro il 1° giugno 1847. Studiò il pianoforte con Beniamino Cesi e il contrappunto con S. Pappalardo: dedicandosi in sèguito alla carriera del concertista sino al 1873; ritiratosi in patria, attese con cura alla composizione ed all'insegnamento. V. *I maestri di musica italiani al secolo XIX*, di Giovanni Masutto, e Cat. Ricordi.

Pietro Abba-Cornaglia, nato in Alessandria di Piemonte il 20 marzo 1851, morto (?) nella stessa città. Completò i suoi studî nel R. Conservatorio di Milano sotto la guida dei maestri Angeleri, Almasio, Lauro Rossi ed Alberto Mazzucato, riportando il gran premio. I suoi pezzi per pianoforte, non privi, talora, di moderne intenzioni, risentono troppo, nella forma e nei disegni, l'influenza di un genere già sulla via avanzata del tramonto. V. Diz. Schmidl e Catal. Ricordi.

EPILOGO

***

Quell'influenza settentrionale, da cui abbiamo visto gravata la produzione italiana, ormai si estende, e si complica: l'insegnamento e la tecnica del Liszt attraggono vittoriosi l'elemento pianistico europeo. Tutto quanto già notai intorno alle tendenze orchestrali della tastiera moderna, nel Liszt si riassume ed assoda: e l'esecutore formidabile, l'avvenirista convinto affascinano siffattamente gli spiriti, da imporsi alla stessa personalità degli artisti nostri maggiori.

Considerata nella piena interezza, l'opera musicale del Liszt può suddividersi in quattro categorie fra loro distinte. Stanno nella prima i saggi pianistici con o senza accompagnamento d'orchestra; e in questa categoria i due Concerti (in *mi bemolle* e in *la*) e le quindici Rapsodie ungheresi assumono importanza maggiore, affermando, in ispecie con le Rapsodie, la spiccata nazionalità dell'artista. Stan nel secondo gruppo i lavori orchestrali; degni di nota in ispecie per la Sinfonia *Faust* in tre quadri, la Sinfonia *Dante,* e i dodici Poemi sinfonici, destinati ad attrarre un fitto stuolo di imitatori. Segue la terza sezione, in cui raccoglieremo le opere di genere sacro: ed essa si apre con la *Leggenda di Santa Elisabetta (Die Legende von der heiligen Elisabeth),* cui uniremo, fra i lavori di maggiore importanza artistica, la Gran Messa, la *Missa Coralis,* e l'Oratorio *Christus.* Infine i Canti, troppo trascurati dai più, rive-

lano una intensità di sentimento che si espande in forme melodiche semplici e affettuose, piene di individuale attrattiva. Basterebbero il *lied* su tema poetico di Heine *Du bist wie eine Blume,* quello *Es muss ein wunderbares sein,* il canto vittorhughiano *Comment disaient-ils*, o la semplice e commovente serenata di Goethe, *Ueber allen Gipflen ist Ruh,* per ammirare nel Liszt il poeta (1).

L'attività artistica, fin dal Liszt, muove in quella seconda metà del secolo XIX, che segna una crescente trasformazione nei mezzi espressivi, intesi a complicare le formole del passato a tutto benefizio del nuovo e dell'impreveduto. Chi leggermente consideri la produzione musicale dell'epoca è tratto a credere in un cromatismo così esagerato, da segnare addirittura un distacco assoluto dall'arte di Haydn, Mozart e dello stesso Beethoven. Eppure tale distacco, vero nell'apparenza, sorge nel fatto da una transazione abbastanza sensibile, ove un tratto si consideri il fondo e la linea armonica totale. Vediamo allora come il rispetto alla *tonalità*, tanto cara ai padri nostri, tuttora permanga inviolato: solo, a nasconderne l'eccessivo predominio, le *note estranee agli accordi,* le *appoggiature*, le *note di passaggio* cercate ad arte, i ritardi, costituiscono intorno ad essa un'atmosfera cangiante, ove per poco il senso primitivo della tonalità immutata s'annebbia ed intorbida. Il che non toglie ch'esso torni ad apparire *nitido e sicuro,* quando quelle deviazioni apparenti siano momentaneamente trascurate; ed allora, come il Rietsch ebbe a notare, il *Parsifal* del Wagner può portare l'indicazione " in *la bemolle* " e il numero 8 negli *Études d'exécution trascendante* del Liszt, sulla *Wilde Jagd,* scritto nel 1852,

(1) Un catalogo completo delle opere di Liszt, a cura di Francis Hueffer, si trova nel *Dizionario* del GROVE, art. *Liszt*. Esso è compilato sul catalogo tematico del Breitkopf u. Härtel, n. 14.373.

ancora si connette per filiazione diretta alla scorsa tradizione. Questa discendenza diretta in lui, come negli Epigoni della nuova êra, facilita il successo, e rende più facile ai coetanei l'accettazione dei nuovi principî.

Ponetemi ora un uomo di così forte e caldo sentire, mirabilmente irrequieto e irrequietamente operoso, lanciato come meteora in mezzo alle scuole pianistiche europee, già rotte ad ogni influsso del passato. Dategli siffatta maestrìa sulla tastiera, da scatenarne effetti nuovi, levandosi al livello di vero fenomeno nel campo dell'arte. Fate che l'eclettismo della sua produzione, per la operosità stessa dell'autore e il singolare prestigio che il virtuosismo concede, possa venire in possesso del pubblico acclamante. Avvicinate, per questo modo, i pianisti concorrenti al focolare del nuovo concertista, fino a convincerli del calore insolito che da esso emana. Accrescete ancora la suggestione col contatto diretto, facendo ch'egli concorra alla pratica educazione di qualche pianista; e l'imposizione delle sue tendenze riuscirà quasi fatale, ed attraverso alla stessa personalità dei discepoli dovrà riapparire il Maestro per modo, da affievolire in quelli la personale importanza. In tale senso si può ritenere che ogni Grande, agisca esso nel campo sterminato e nobilissimo della pura intellettualità o in quello più ristretto del meccanismo, si manifesti dannoso ai superstiti. " È consuetudine in certi spiriti, — notava l'Emerson — di dare una pienezza esclusiva all'oggetto, al pensiero, alla facoltà su cui gettano luce, e di farne per un istante i rappresentanti del mondo intiero..... Ed è perciò che ogni opera del genio è il tiranno dell'ora presente, e sopra di sè concentra l'universale attenzione " (1). Ciò in ogni tempo abbiamo visto

(1) *Il carattere e la vita umana*, Cap. II: *L'Arte.*

verificarsi nella produzione pianistica; ciò con maggiore evidenza si riafferma nell'epoca contemporanea, ove per mille rivoli diversi la influenza dei grandi creatori e dei virtuosi eminenti lega, annebbia ed assorbe l'individualità dell'ingegno stesso creatore.

La classificazione prima esposta delle opere di Franz Liszt tende a ricordare con quale signorile larghezza egli abbia contemplato il quadro dell'Arte, vagheggiandone in ispecie, e tentandone con salita ardimentosa le vaste giogaie orchestrali. Ciò va tenuto presente quando si voglia penetrare con sicurezza il carattere che la scuola pianistica lisztiana acquista, e gli ideali ch' essa ingagliardisce ed afferma. Chi con tanto amore accarezzava le falangi strumentali e, dominatore assoluto della tastiera, da essa quasi rifuggiva, sprofondandosi nel sogno di nuove e formidabili sonorità d'orchestra, non poteva certo rinunziare al sogno, in lui costante, nello studio e nella tecnica del pianoforte. Se nell'intero ciclo pianistico vedemmo i pianisti aspirare a effetti, che dalla tastiera esorbitano, tanto più questi effetti dovettero accentuarsi per opera di chi, sapendo maneggiarli con arte nuova, era ancor tratto da forza prepotente di spirito a scatenarli nella compagine dei suoi grandi Poemi.

E su questo punto non so tacere il pensiero di Riccardo Wagner, che dalle stesse risorse interpretative pianistiche del virtuoso faceva scaturire la fonte della sua orchestrazione. " Alla tua persona — scriveva il Wagner a Liszt — è congiunto quel nonsochè di nuovo, d'indescrivibilmente singolare e di raro, che non sussisterebbe senza la tua immediata personalità; perciò chi ti ode, potrebbe lamentare che tali meraviglie svaniscano senza speranza di ricuperarle, e vadano perdute con te; giacchè è ridicolo credere che tu possa lasciare l'arte tua in eredità ai tuoi allievi... Ma la natura ado-

pera mezzi irresistibili per conservare ciò che produce così di raro e come anomalìa; essa ne addita il retto sentiero. Le meraviglie della tua interpretazione devi aver cercato di trasfondere in una maniera la quale le rese indipendenti dalla tua esistenza. Le cose che altra volta suonavi al pianoforte, non ti avrebbero giovato, poichè esse divenivano ciò che ci sembravano in grazia della tua particolare interpretazione.... Quindi, senza cercare, dovette venirti in mente di sostituire alla tua arte personale l'orchestra — cioè: composizioni che valessero a rispecchiare la tua individualità, mediante mezzi d'esecuzione inesauribili, e alle quali non facesse d'uopo in avvenire la tua personalità. *Così i tuoi lavori per orchestra sono per me un simulacro della tua arte particolare* „ (1).

L'intero brano riportato e specialmente la conclusione segnata in corsivo, completa a meraviglia quanto notai sulla personalità pianistica del Liszt e sull'influsso ch'egli venne esercitando. Un'osservazione, soprattutto, deve esser presente allo spirito di chi brami rendersi conto della fase pianistica lisztiana e, in grandissima parte, dei saggi nostri, appartenenti all'ultima ora. Finchè la diteggiatura imperfetta e l'imperfetta conoscenza delle risorse pianistiche offrivano al virtuoso un qualche angolo inesplorato, la naturale tendenza alle innovazioni poteva esercitarsi a tutto vantaggio della sostanza ritmica melodica e armonica, su cui convergevano gli sforzi dell'interpretazione. Tale fu il campo apertosi a Chopin, che nelle visioni sue potentemente personali non conosce precursori, e si erige a modello di imitatori infiniti. Ma quando la ricchezza dei mezzi tecnici ha raggiunto l'ec-

(1) *Epistolario Wagner-Liszt*, tradotto da Allegrina Cavalieri-Sanguinetti. Torino, Bocca, 1896: Lettera 217, volume II.

cellenza, allora gli sforzi del pianista privilegiato cominciano ad indugiarsi in sottigliezze di ricercata eleganza e di voluta originalità, ove il piacere di bravare un pericolo già si eleva a sinonimo di bellezza. L'idea, che nel musicista dovrebbe germogliare libero d'ogni altra preoccupazione, e solo intimamente legata alle naturali doti della tastiera, comincia ora a sbocciare in vista di questa o quella difficoltà non ancora tentata, di questo o quell'effetto peregrino da raggiungere; e sotto il peso della troppa tecnica si affievolisce e declina. Non è più un fantasma pianistico, cantante libero d'ogni altra preoccupazione nella giocondità dei ritmi o nell'armonia dei suoni; è un sogno complesso di tecnica raffinata, troppo superbo per degnarsi di battere la via della difficile facilità, troppo soverchiato dai preconcetti per giungere a dire l'intero e schietto poema che in lui si concentra. A poco a poco questa stessa abitudine di ricercare il lato nuovo e prezioso, travia la vera invenzione. Le dita prendono il sopravvento sulla fantasia o, forse più acconciamente, l'assorbono a proprio vantaggio. E attraverso alla indiscutibile ingegnosità e, spesso, alla vera genialità della condotta pianistica, l'osservatore rimpiange la perdita della schietta invenzione musicale.

* * *

Queste note generali facilitano il passaggio a dire dello speciale punto di vista, da cui l'arte di Giovanni Sgambati va considerata (1). Più che ad uno studio spe-

(1) Nato a Roma il 28 maggio 1843. V. i *Dizionarî musicali*: Per il giorno di nascita il GROVE reca la data 28, il RIEMANN e, sulla sua scorta, il PAUER, 18. L'EITNER lo dimentica. Cenni stac-

ciale sull'artista, in quest' ultima parte cui lo sguardo storico è giunto, riesce forse opportuno attenerci a breve commento, nel quale risulti il rapporto fra la personalità dell'artista e le tendenze, onde siamo circondati. La storia infatti di uomini e cose allora ha speranza di levare la voce sicura, quando il tempo abbia non soltanto fusi i giudizî parziali nel grande crogiuolo dell'esperienza ed affermate le conseguenze dei fatti singoli, ma ancora con lungo ciclo di nuova produzione consenta di rilevare l'importanza reale di un artista, dandoci modo di investigarla nel patrimonio ch'egli ai successori legava. Quindi per gli scrittori della tastiera, la cui esistenza è da solo un mezzo secolo iniziata, limiterò lo sguardo alle linee maggiori: assai lieto se, ritenendo lieve il giudizio, potessi sfuggire più tardi all'accusa di colpevole errore.

Figlio di padre italiano e di madre inglese, Giovanni Sgambati assai per tempo rilevava le rare attitudini musicali. Ebbe dapprima a maestro Amerigo Barberi a Roma, cui successe a Trevi nell'Umbria il Natalucci, lasciando luogo all' Aldega, a quei giorni apprezzato; ed erano anni di studio, nei quali la giovane tempra del musicista si apriva ai sogni del nuovo periodo italiano, ricco già dell'assorbimento dovuto alle opere dei classici, ma per ciò stesso inchinevole a minore indipendenza nelle affermazioni di un proprio carattere nazionale. Frattanto verso il 1859, tornava da Parigi in Roma Tullio Ramacciotti che il culto dei classici aveva coltivato a Parigi; e per sua iniziativa si aprivano delle

---

cati nelle Riviste. Fra gli altri, EHRLICH A., *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit u. Gegenwart.* Lipsia, A. H. Payne, 1893. (Comprende 116 biografie e 114 ritratti). Inoltre l'articolo *Liszt,* firmato *G. M. A.* nella *Rassegna italiana* del 15 settembre 1886.

Mattinate musicali che dapprima ebbero luogo al numero 50 di via dei Pontefici, poi vennero successivamente trasferite in via del Vantaggio presso la passeggiata di Ripetta al numero 1 e nella Sala Dante. Prendevano parte a questi Concerti il Pinelli, nipote al Ramacciotti, che più tardi si perfezionò in Germania col Joachim, e Giovanni Sgambati che col Pinelli stesso succedette al Ramacciotti nella direzione di queste tornate. Era quivi apprezzato il nostro autore; e quivi per l'appunto l'intese la prima volta il Liszt, giunto da poco in Roma, nella interpretazione del *Septuor* di Hummel. La valentìa del pianista diciannovenne impressionò il grande virtuoso che volle presso di sè l'esecutore; e la casa posta al numero 113 di via Sistina, ove il Liszt abitava, serba forse memoria di quell'incontro, ove fra lo studioso pressochè ignoto e il pianista celebre si cementava una nuova e sincera simpatia. Franz Liszt finì col divenire il maestro dello Sgambati. Così tutto quanto dall'uno all'altro artista può trasfondersi, passò dall'autore delle *Rapsodie* nel pianista romano; e la fiducia riposta in quest'ultimo fu tale, che per espresso volere del Liszt la prima esecuzione della Sinfonia *Dante* venne affidata nel 1866, in Roma, al nostro autore. Egli ne serba ricordo nella bacchetta direttoriale di ebano, col nome suo e la data del concerto, che il Maestro gli donava (1). Nello stesso anno l'esecuzione dell'*Eroica* di Beethoven e un suo Quartetto d'archi lo rivelava dotto conoscitore dell'arte classica e compositore di vaglia; e poichè un largo ciclo di concerti in Germania ne aveva assodato la fama, così era egli chiamato nel 1877 alla carica di insegnante di pianoforte in quel

(1) La Sinfonia *Dante* fu eseguita per l'inaugurazione della sala dei Concerti, nel palazzo Poli.

del Liszt lascia in dote al pianista. La potenza orchestrale è subordinata a trama poetica troppo leggera e diafana, perchè questa ottenga il sopravvento. E così, fase interessante nel periodo nato dal romanticismo, la forma ricomincia a prendere il sopravvento sull'idea, e la bellezza formale unita alla preziosità delle trovate pianistiche assorbe la preoccupazione estetica della composizione.

Ciò sembra dirci, ad esempio, l'opera 12 del nostro autore, che sotto il titolo di *Fogli d'Album* raccoglie tre momenti degni di attenzione. Un nonsochè di schumanniano emana dal primo e, per alcuni punti, nella *Canzonetta* susseguente ancora si rivela. Le sonorità, che quest'ultima sprigiona, assumono una pienezza che direi di quartetto d'archi, se l'arte del pianista non le distribuisse con somma perizia alla tastiera. L'idea, in altri termini, è resa pletorica dal massiccio nella disposizione d'accordi che l'avviluppano: il pregio della condotta pianistica supera forse quello della schietta invenzione. Che se scendiamo alle opere 14 e 18 (*Gavotta* e *Toccata*), notissime ai pianisti, queste stesse caratteristiche ancora si accentuano. Abbiamo talora una pienezza di sonorità, dianzi poco fra noi conosciuta. Si potrebbe dire che lo Sgambati sia stato fra i primi nostri a trapiantare sul pianoforte le strapotenti risorse dell'orchestra modernissima; ed in ciò la scuola lisztiana riapparisce in tutta la sua rude pienezza, e rivela nel nostro autore la conoscenza formidabile dei mezzi espressivi.

Se poi dalla pura invenzione muoviamo in quel campo di studî, ove l'artista meglio afferma la tecnica sua, allora nuovo argomento di interesse ci viene fornito dall'opera 10. Siamo in essa di fronte a due bellissimi studî di Concerto, accolti nel " Metodo teorico-pratico per lo studio del pianoforte „ di Lebert e Stark, ove il volume quarto comprende uno studio del Sangalli, un

ottimo *Preludio* e *Fuga* del Palumbo e queste due opere dello Sgambati. Ora, nel secondo studio apparisce per la prima, o per una delle prime volte, la notazione del pedale in valori ritmici; affermando e volgarizzando un sistema che servì a Beniamino Cesi nelle moderne edizioni dei classici, da lui rivedute ed edite presso il Ricordi (1). L'irruenza dei disegni e, più spesso, delle strapotenti sonorità risorge, come caratteristica dell' intera opera sua: l'influsso straniero accusa forti studî sull'elemento germanico, che tuttavia, in compenso, salva il Maestro dalle sensualità e mollezze care all' arte di Francia. Siamo assai lontani dalla femminilità massenettiana, che presso molti contemporanei sa di profumo e di donna galante. Giovanni Sgambati ci apparisce nella maschia vigoria del solido compositore e, quando pure si abbandona alle risorse del virtuosismo, preferisce ancora la forza alla elegante dolcezza. Quasi coetaneo di Costantino Palumbo e Beniamino Cesi, Giovanni Sgambati chiude la prima metà del secolo XIX: riassumendo per l'Italia la schietta influenza lisztiana, e segnando un forte ritorno, per influsso diretto dell' arte germanica, al culto della bellezza pianistica formale. Intorno a lui si svolgono parecchie personalità degne di nota, variamente influenzate anch'esse dalle correnti che ci avvolgono. L'arte di Costantino Palumbo, piena di poesia e di fine sentire, per la passionalità che la informa, apparisce più serenamente italiana: Giuseppe Buonamici e Beniamino Cesi affidano vittoriosamente il nome alle opere di interesse didattico, fra cui figurano le revisioni di classici e le pubblicazioni di studî (2). E Giuseppe

(1) La notazione del pedale in valori ritmici, quale p. e. venne proposta da HANS SCHMITT in *Das Pedal des Claviers*, Vienna 1875.

(2) V. per Giuseppe Buonamici il PAUER, Diz. cit.

Martucci, nato nel 1856, domina il campo delle nostre ricerche nell'ora presente: più polifonico, nella trattazione della tastiera, di quanto lo Sgambati non apparisca: più profondo nella ricerca del pensiero: bramoso di sviluppare le sonorità, che la sua mente vagheggia, col ricco avvicendarsi di parti, non senza rischio di cadere, quando la genialità dell'interprete non soccorra, nel massiccio di noti artisti stranieri. L'eleganza aristocratica del sentire in questo artista ad ogni istante si rivela: e la voce accorata delle opere sue sembra parlarci ostinato di Schumann, non senza sfumature di chopiniana dolcezza.

Ma lo studio su questo artista e sui valorosi che l'accompagnano e lo seguono nello sviluppo dei tempi, esorbita dal piano tracciato all'opera nostra. Essi, nella piena vitalità delle forze, spingono ancora fiduciosi lo sguardo nell'avvenire. La lotta quotidiana li attira, le energie della vita per mille rivoli fluiscono nell' anima loro entusiasta, fecondando germogli e fiori novelli: e la personalità, che nell'opera degli scrittori nostri si riassume, continua a svolgersi fra le ansie e le ricerche dell'oggi, tentando giornalmente nuovi sforzi per approfondire l'impronta sul sentiero dell'arte. Dalla Germania li avvolge l'avvenirismo dei saggi wagneriani, il nuovo e crescente sviluppo della scuola modernissima: la letteratura nordica ricanta intorno ad essi i dolci poemi fascinatori della steppa, e con sentimentalità derivata dall'arte di Federico Chopin addolcisce i ritmi bizzarri nativi e le nenie popolari: la Francia infemminita e galante si compiace in sonorità che sanno di carezze sensuali, di *rêverie* inconscia sotto la snervante influenza di un tiepido aroma. E l'ora che passa, imbevuta ormai di cosmopolitismo, livella fra noi le tendenze regionali, affievolisce le voci di razza e d'ambiente: abituandoci a grado a grado a riconoscere nel prodotto musicale quella

unità di patria, che molti filantropi sognano nell'avvenire delle relazioni sociali.

*
* *

Giunti a questo punto nella storia del nostro paese, lo sguardo si rivolge a considerare il cammino percorso dall'arte pianistica nella restante Europa. Intorno al 1780 il distacco fra la scuola di Vienna o mozartiana e quella del nostro Clementi, divide in modo chiaro e sensibile lo stile dei pianisti armonici, derivanti dal Mozart, da quello dei pianisti brillanti, raggruppati intorno alle norme clementine. Le prime opere pianistiche di Beethoven, apparse fra il 1790 e il 1800, già segnano la conciliazione fra i due sistemi: elevandosi a eredi dirette della passata coltura. Con Weber l'espressione romantico-pittoresca, fremente nelle sue partiture orchestrali, pervade la tastiera: Schubert a grado a grado vi infiltra il lirismo e la piena poesia dell'anima, che già aveva cantato nell'opera di Beethoven e, con altezza insuperata, dominava l'intero *Allegretto in la minore*, nella settima Sinfonia. Così l'elemento romantico viene a riassorbirsi nella vera e schietta espressione, trascurando per essa la semplice descrizione del mondo esteriore o la suggestionante fantasia di fiabe e leggende. In questo romanticismo Mendelssohn accarezza sensibili ritorni alla forma purissima dei classici; Schumann con ardore profondo e genialità indiscussa si lancia nel pelago dell'espressione sentimentale; e Federico Chopin, anima squisita d'artista, affina la tecnica pianistica, elevando le opere della tastiera alla suprema fluidità dello stile cantante e suggestivo.

Liszt ora e Thalberg, Rubinstein e Tausig sorgono,

paladini della tecnica brillante e della poderosa esecuzione. Tutto quanto si riferisce a rapidità fulminea di attacchi e pioggia vertiginosa di note che il pianista può scatenare nell'unità di tempo, raggiunge ormai l'apogeo. L'obbedienza della tastiera e il complesso di forza muscolare, sviluppata su di essa dall'interprete che lungo esercizio ha allenato, sanno di meraviglioso.

Alla loro volta, poi, questi singoli artisti hanno esercitato all'intorno vasta influenza. Così, mentre in Italia per vario modo la suggestione delle opere avvince i nostri compositori, troviamo all'estero abbastanza sensibile l'influenza del Thalberg (già avvertita in Teodoro Döhler), in Leopoldo von Mayer, Emilio Prudent, Enrico Ravina, Rodolfo Willmers, Vincenzo Wallace. Chopiniani nella tecnica o nel sentire appariscono Stefano Heller, che per la scrupolosa venerazione della forma risente anche l'influsso del Mendelssohn; Jacob Rosenhain, Edoardo Wolff, Giulio Schulhoff, Giuseppe Wieniawski, Filippo e Saverio Scharwenka, Maurizio Moszkowski.

Per contro, l'influenza del Liszt attrae nella sua cerchia Hans von Bülow, Antonio Rubinstein, Carlo Tausig, Carlo Valentino Alkan, Camillo Saint-Saëns ed Enrico Litolff, mentre fra Mendelssohn e Schumann il danese Gade, William Sterndale Bennet, Carlo Reinecke, Otto Goldschmidt e Guglielmo Kalliwoda parteggiano per il primo: Voldemaro Bargiel, Teodoro Kirchner, Adolfo Jensen e Rodolfo Volckmann s'accostano piuttosto allo stile dell'ultimo.

*
* *

Frattanto, mentre le correnti pianistiche fluiscono nelle nazioni sorelle, lo spirito contemporaneo sembra rischiararsi sotto nuove visioni. Nello stesso pessimismo musicale, come alito precorritore della primavera, passa tratto tratto il bisogno di nuova gaiezza. Verso quali regioni questo spirito muova, niuno saprebbe ancor dire: certo esso si va accorgendo che " La tristesse n'est pas le désespoir, et Dieu les a unis comme des frères, afin que l'une ne nous laissât jamais seuls avec l'autre ". Chi rivede le opere per piano di Alfredo Catalani, di Niccolò Van Westerhout(1) e dei giovani compositori italiani viventi, fra l'eleganza, che non rifugge da leggera grazia francese, intuisce tratto tratto una di quelle raffiche meridionali, che a Roberto Schumann, nell' analisi dell'opera 81 di Cramer, ridordavano il calore e la schietta freschezza belliniana. Lo stesso Martucci, così profondamente imbevuto di studî sull'arte migliore germanica, ha tratto tratto accenti nostri, e voci di sincera ed italiana freschezza. Così l'influenza straniera ed il sogno

(1) **Alfredo Catalani**, nato a Lucca il 19 giugno 1854, morto a Milano il 7 agosto 1893. Studiò dapprima in patria col padre, dimostrando attitudini musicali prodigiose, poi a Parigi, e finalmente nel conservatorio di Milano col Bazzini. Le sue composizioni per pianoforte, editi prima dalla Lucca, poi riunite in Album dal Ricordi, racchiudono i momenti più felici della sua eletta ispirazione: fra esse Le *Ronet*, il *Notturno* in *sol diesis minore*, la *Serenata* a quattro mani. L'attività sua riguarda essenzialmente il campo operistico.

Niccolò Van Westerhout, nato a Mola di Bari nel dicembre 1862, morì a Napoli il 21 (o 27) agosto 1898. Autore di eleganti e distinte composizioni per pianoforte, edite, la maggior parte, dal Ricordi, lascia inoltre due Sinfonie e parecchi lavori teatrali (V. Necrologia « Rivista Music. Italiana », anno V, fasc. 4°).

di altri modelli non spengono il sentire nazionale nel successore suo alla cattedra di Bologna; e l'arte di Enrico Bossi accarezza aristocratica le memorie italiane, come in un giovanissimo fra i pianisti nostri, Amilcare Zanella, la lieta e chiara intuizione delle forme, sembra giocondarsi nel sorriso caro alla tempra italiana. L'ugual merito dovrebbe essere fatto ai valorosi che fra lo Sgambati e l'ultimo trentennio ebbero nascimento; i cui nomi sfuggono a questo studio, solo ristretto a considerare quelli che hanno ormai compiuto una piena vita di produzione, e sul cui materiale lo sguardo critico può soffermarsi con la sicurezza di non aver nulla trascurato.

Chi scriverà la storia di questi ultimi tempi pianistici, attraverso alla reale importazione di gusti e formole straniere, avrà forse agio di rilevare dolci luminosità di quella luce, che a Federico Chopin rendeva simpatico il nostro Bellini, e l'uno all'altro univa con rapporti di mutua influenza artistica, siffattamente connaturata con le anime loro, da riuscire ormai pressochè inafferrabile. Forse non è lontano il periodo, sognato da uno fra gli stessi romantici del primo ciclo musicale inquieto, in cui una nuova corrente di fresca genialità riuscirà a strappare dal volto della poesia quella maschera di ironia, di cui essa si era ricoperta per celare le fattezze sconvolte dal dolore. Certo, ad ogni modo, non è più questo il tempo, nè esso potrà risorgere dal silenzio degli anni, in cui Rossini ed i compagni minori terminavano le loro pagine con un " vostro umilissimo servitore ". Franz Liszt, cui l'arguzia è dovuta, non oserebbe ripeterla dinanzi alle opere che si vanno svolgendo, per lo meno nel campo pianistico. Mentre la scena lirica italiana tuttora tratto tratto bamboleggia, e nel facile applauso del pubblico insofferente di profondo pensiero si allieta, la schiera dei musicisti da camera studia, sogna

e in nobili sforzi si ritempra. L'incontentabile Schumann rimproverava nel '41 allo Chopin il suo rinserrarsi nella piccola cerchia del pianoforte. Ciò davvero non vorrei ricordassero i nostri compositori, che nell' attuale ricchezza delle risorse pianistiche e nello sviluppo formidabile, consentito anche sulla tastiera agli effetti d'orchestra, hanno campo superbo per l'esplicazione dei loro ideali, mezzo sicuro per continuare la tradizione nobilissima. Lo spirito romantico oggi, come nei primi giorni del suo apparire sulle dècadi iniziali del secolo XIX, agisce ostinato sulle forme, tentando modificarle per meglio includervi il soffio pieno di nostalgie fantasiose, di sogni evanescenti. Sotto questo punto di vista anche i pianisti contemporanei, ligi alla purezza della forma, il Martucci non escluso, potrebbero ricevere il loro piccolo diploma di *Davidsbündler*: e l'ideatore del *Davidsbund* avrebbe ancora diritto di riconoscere il cenacolo così formato come una confraternita di spiriti romantici, intesi al progresso dei nuovi ideali (1).

Questi, nel complesso, esorbitano dalla tranquilla visione del passato, e per la struttura meccanica degli strumenti dalle pareti del piccolo studio si lanciano a volo in ambiente più vasto. Esecuzioni di opere concertanti per pianoforte, violino e violoncello, quali Haydn, Mozart e lo stesso Beethoven sognarono, riescono oggidì difficili assai, se non, come il Pauer pensava, addirittura impossibili. L'equilibrio infatti fra le sonorità delle corde e della tastiera è turbato; il degno rivale concertante del pianoforte modernissimo, è l'orchestra, nella piena e solenne espressione. I passi continui arpeggianti, nelle parti di Sonate ed altri pezzi concertanti affidati a pianoforte, divengono insopportabili, nelle risorse attuali: chi

(1) Lettere di Roberto Schumann al Dorn.

si indugi sulle trascrizioni dei *Capricci* di Paganini, fatte dal Liszt, rinviene formole pianistiche nuove ed ingegnosamente trovate: le sue riduzioni delle Sinfonie di Beethoven e Berlioz giungono a disposizione lata di accordi, che per molti esecutori riuscirebbero ineseguibili. Così quei disegni, che nelle opere di Mozart e Beethoven apparivano scritti in note semplici e singole, ora, per suggestione spontanea del nuovo strumento, tuonano in ottava. La forza alla leggerezza si è sovrapposta: la miniatura allarga le sue dimensioni nel quadro, che l'osservatore contempla ammorbidita dalla distanza. E, per chiudere con una nota di Ernst Pauer; mentre nel passato l'esecutore trattava lo strumento come un amico diletto, aperto alle sue carezze, molti fra i modernissimi lo considerano con l'occhio e l'animo di un nemico, su cui debbasi esercitare la forza e la conquista violenta del dominatore.

Ciò procede sia per sviluppo diretto dei tempi e della costruzione pianistica ch' essi fomentarono, sia per un complesso di circostanze relative al bisogno di novità, proprio all'anima umana. Attraverso ai secoli questa ha cantato le gioie e i dolori che la inondano, ha cercato negli artisti l'espressione passionale del grande ente collettivo. Così d'anno in anno fiori e germogli si avvicendano, autunni pensosi e primavere innamorate nella storia dell'arte, come in quella della natura, meditano ed olezzano, per fatale sviluppo di uomini e cose. Il terreno della produzione nostra è ricco tuttora di giovanile energia, la sementa piove in esso, vagliata dallo studio, fecondata dalla tempra passionale italiana e da nobile emulazione di artisti. Il grande ciclo clementino, con cui la scuola pianistica si iniziava, da lungi sorride ed attende.

Quali germoglieranno le spiche, nell'avvenire?

ELENCO

in ordine cronologico (dal 1750 al 1850) dei compositori italiani di musica per pianoforte, particolarmente menzionati nella Parte Seconda del presente volume.

ELENCO

dei più noti compositori italiani contemporanei, nati dopo il 1850, che pubblicarono musica per Pianoforte.

S. Alassio.
C. Albanesi.
F. Alfano.
G. Andreoli.
G. Anfossi.
I. Azzoni.
P. Bandini.
G. Barbieri.
U. Bassani.
D. Bellando.
G. Bonanno.
E. Bossi.
R. Brogi.
A. Brugnoli.
F. Busoni.
A. Buzzi-Peccia.
A. e C. Cajani.
C. Cattanei.
N. Cesi.
S. Cesi.
P. Chimeri.
F. Cilèa.
P. Clemente.
S. Coppola.
E. Coop (figlio).
A. Crescentini.
F. Da' Venezia.
R. D'Atri.
C. De-Crescenzo.
E. De-Leva.
C. De-Nardis.
G. De Sena.
E. Del Valle de Paz.
A. D'Erasmo.
M. Esposito.
A. Falconi.
G. A. Fano.
L. E. Ferraria.
S. Ficcarelli.
P. Floridia.
P. Frontini.
G. Frugatta.
C. Galeotti.
R. Gerosa.
E. Giarda.
L. S. Giarda.
P. Gonzales.
V. Grondona.
L Gullì.
R. Leoncavallo.
A. Longo.
F. Marini.
G. Martucci.
R. Matteini.
G. Migliaccio.
E. Mineo.
B. Morasca.
B. Mugellini.
G. B. Nappi.
S. Nasalli-Rocca.
H. Oswald.
A. Pellizzone.
V. Pepe.
A. Peroni.
G. B. Piccio.
E. Pirani.
G. B. Polleri.
C. Pollini.
G. Pozzetti.
E. Pozzoli.
O. Ravanello.
A. Rendano.
G. Ricci-Signorini.
E. Rivela.
V. Romaniello.
L. Romaniello.
G. Rosselli.
F. Rossomandi.
Gilda Ruta.
A. Scontrino.
L. Sinigaglia.
M. Tarenghi.
F. Trani.
I. Uguccioni.
V. Vanzo.
M. Vitali.
E. Wolf-Ferrari.
A. Zanella.

APPENDICE BIBLIOGRAFICA

Oltre alle opere del Baker, Eitner, Grove, Hipkins, Parent, Pauer, Prout, Prosniz, Riemann, Schmidl, ecc., sovente citate nel corso del libro, non vanno dimenticati i seguenti lavori, fra i quali alcuni di notevole importanza, sulle Forme della musica istrumentale, sulla Storia, Costruzione e Letteratura del pianoforte.

Alibrandi Gio., *Manuale di musica.* — Torino. Loescher.

J. Di Caffarelli, *Gli strumenti ad arco e la musica da camera.* — Milano, 1894. Hoepli.

Galli A., *Estetica della musica.* — Torino, 1900. F.lli Bocca.

Parisotti A., *Nozioni di acustica fisica, psicologia ed estetica.* — Roma, 1905.

Riemann Dr. H., *Storia universale della musica.* 1ª traduzione italiana del Dr. Enrico Bongioanni. — Torino, 1903. M. Capra.

Torchi L., *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.* — Torino, 1899. F.lli Bocca.

Brenet M., *Histoire de la symphonie à orchestre, depuis ses origines jusqu'à Beethoven inclusivement.* — Paris, 1882.

D'Indy Vincent, *Cours de composition musicale.* — Paris. A. Durand.

Durand E., *Traité de composition musicale.* — Paris. Leduc.

Lavignac A., *La musique et les musiciens.* — Paris, 1895. Delagrave.

Lobe J. C., *Traité pratique de composition musicale.* Traduit de l'allemand par G. Sandré. — Leipzig, 1889. Breitkopf und Härtel.

Bagge S., *Die geschichtliche Entwickelung der Sonate.*

Bruyk C., *Die Entwickelung der Klaviermusik von Bach bis Schumann.*

Helm I., *Die Formen der musikalischen Composition.* — Leipzig, 1901. G. Böhme.

Klauwel Dr. Otto, *Die Formen der Instrumentalmusik.* — Zurich.

Nohl Dr. Ludwig, *Die geschichtliche Entwickelung der Kammermusik.* — Braunschweig, 1885.

Widmann B., *Formenlehre der Instrumentalmusik.* — Merseburger.

Hadow W. H., *Sonata Form.* – London. Novello.
Pauer E., *Musical Forms.* — London. Novello.
Peterson F., *Pianist's Handbook*, parte IIª. — London. Augener.
Stainer I., *Composition.* — London. Novello.

Vedi inoltre, nell'*Arte del Clavicembalo* (F.lli Bocca, 1901), le pubblicazioni di Cummins, Prout, Colombani, Sincero ecc.

Cerquetelli G., *Piccolo manuale per gli esami di licenza e magistero al corso di Pianoforte, secondo il programma Ministeriale.* — Firenze. Venturini.
Gandolfi R., *Appunti intorno al Pianoforte.* — Firenze, 1895.
Comettant O., *Histoire de Cent mille Pianos.* — Paris, 1890. Fischbacher.
Huberson G. M., *Accordeur et réparateur de Piano.* — Paris, 1891. Encyclopédie Roret.

Falkenberg G., *Les Pédales du Piano.* — Paris. Hengel.
Kölher L., *Der Clavier-Pedalzug.* — Behr.
Kufferath M., *Traité de la Pédale d'après Buschorzeff.*
Lavignac A., *L'École de la Pédale.* – Paris, 1889. Mackar.
Schmitt H., *Das Pedal des Claviers.* — Doblinger. Vienna.

Junod B., *Dello insegnamento del Piano.* Traduzione di Monici A. — Verona, 1889. Tedeschi e figlio.
Eschmann-Dumur C., *Vade-mecum du professeur du Piano.* — Firenze, 1888. Venturini.
Marmontel A., *Vade-mecum du professeur du Piano.* — Paris. Hengel.
Rapin E., *Histoire du Piano et des Pianistes.* — Lausanne, 1904. Bridel.
Fischhoff J., *Geschichte des Klavierspiels.*
Knorr J., *Führer durch Klavierunterricht.* — Leipzig. Kahnt.
Köthe, *Vade-mecum für Klavierspieler.* — Leipzig, 1880. Holle.
Riemann Dr. H., *Katechismus des Klavierspiels.* — Leipzig, idem con testo inglese. Londra. Augener.

Vedi altresì Oscar Bie, Krebs, Köhler, Jacquart, Hardemann, Marmontel, Romeu, Saglia, nell'*Arte del Clavicembalo*, specialmente a pag. 592, e nel Quadro bibliografico a pag. 599 della stessa opera.

INDICE

PARTE PRIMA

Notizie Generali.

PARTE SECONDA

L'Italia.